ادبی تنقید کے
لسانی مضمرات
پروفیسر مرزا خلیل احمد بیگ

ادبی تنقید کے لسانی مضمرات

ادبی تنقید کے لسانی مضمرات

پروفیسر مرزا خلیل احمد بیگ

سابق صدر شعبہ لسانیات
علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ

بک ٹاک

میاں چیمبرز، 3 ٹمپل روڈ، لاہور

فہرست

دیباچہ

زبان اور ادب کے درمیان گہرا رشتہ پایا جاتا ہے، لیکن زبان قائم بالذات ہے، ادب قائم بالذات نہیں۔ زبان کے بغیر ادب معرضِ وجود میں نہیں آ سکتا، اسے قدم قدم پر زبان کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ زبان پہلے ہے اور ادب بعد میں ہے۔ اگر ادب کا وجود نہ ہو تب بھی زبان پھل پھول سکتی ہے اور قائم رہ سکتی ہے۔ ادب کے تخلیقی عمل کے دوران زبان بھی ایک نوع کے تخلیقی عمل سے گذرتی ہے، اور 'لانگ' سے 'پرول' بن جاتی ہے (یہ دونوں اصطلاحیں فرڈی نینڈ ڈی سسیور کی ہیں)۔ ادیب کے تصرف میں آنے کے بعد عام زبان (معمول [Norm] کے مطابق کام کرنے والی زبان) 'تخلیقی زبان' کا درجہ حاصل کر لیتی ہے جس کے نتیجے میں یہ اپنے ترسیلی و ابلاغی فرائض سے صرفِ نظر کر کے جذبہ و احساس کی ترجمانی کا کام، یعنی Emotive and expressive functions انجام دینے لگتی ہے۔

ادب میں زبان کے تفاعل سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ اس کی جانب سب سے پہلے روسی ہیئت پسندوں نے توجہ دی (مکاروسکی نے شعری زبان کے حوالے سے 'فورگراؤنڈنگ' کا نظریہ پیش کیا)۔ مغرب کی 'نئی تنقید' اور 'عملی تنقید' کے لسانی مضمرات سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا۔ بیسویں صدی کی دوسری دہائی کے دوران فرڈی نینڈ ڈی سسیور (جو لسانیاتِ جدید کا ابوالآبا ہے) کے تازہ لسانیاتی افکار یا فلسفۂ لسان کو فروغ حاصل ہوا جس نے فرانس کی فکری و دانشورانہ فضا کو گہرے طور پر متاثر کیا۔ یہاں ساختیات (Structuralism) کی بنیاد سسیور کے ہی پیش کردہ لسانیاتی ماڈل پر رکھی گئی۔ ساختیاتی و پس ساختیاتی مفکرین میں رولاں بارت کے علاوہ مشل فوکو اور ژاک دریدا بھی سسیور کی لسانیاتی فکر سے گہرے طور پر متاثر ہوئے۔ فرانسیسی مفکرین نے (باستثنائے لاکاں جو ایک ماہرِ تحلیلِ نفسی [Psychoanalyst] تھا) سسیور کے زیرِ اثر ساختیاتی و پس ساختیاتی تنقید کی راہ ہموار کی جس کے لسانی مضمرات کسی سے پوشیدہ نہیں۔ زیرِ نظر کتاب کا پہلا مضمون

اسی امر کی جانب اشارہ کرتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ نئی تھیوری نے لسانیات سے خاطر خواہ استفادہ کیا ہے، چنانچہ لسانیات کی کماحقہٗ آگہی اور فہم و بصیرت کے بغیر نئی تھیوری کو نہ تو سمجھا جا سکتا ہے اور نہ سمجھایا جا سکتا ہے (سمجھانے کے لیے پہلے سمجھنا ضروری ہے)۔

گذشتہ چند برسوں کے دوران، میں نے نئے اور پرانے دونوں طرح کے موضوعات پر لکھا ہے۔ چوں کہ میں نے ادب کے علاوہ لسانیات میں بھی پیشہ ورانہ تربیت حاصل کی ہے، اس لیے اسلوبیات/ اسلوبیاتی تنقید اور نشانیات سے مجھے خصوصی دل چسپی رہی ہے کہ یہ لسانیات ہی کی شاخیں ہیں۔

لسانیات میں اعلیٰ اختصاص رکھنے کی وجہ سے مجھے نئی تھیوری سے بھی دل چسپی پیدا ہوئی جس کی بنیاد سسیور کی لسانیاتی فکر ہے۔ یہی وجہ ہے کہ شعبۂ لسانیات (علی گڑھ مسلم یونیورسٹی) کی صدارت کا عہدہ سنبھالنے کے بعد میں نے ۲۰۰۴ء میں لسانیات اور نئی ادبی تھیوری ("Linguistics and New Theories of Literary Criticism") پر اپنے شعبے کے زیرِ اہتمام ایک کل ہند سیمینار کا انعقاد کیا جس میں ملک کی مختلف یونیورسٹیوں کے تقریباً دو درجن اساتذہ اور تحقیق کاروں نے شرکت کی اور نئی تھیوری کے مختلف پہلوؤں پر مقالات پڑھے جن میں وہاب اشرفی، نظام صدیقی، قاضی افضال حسین، شافع قدوائی، غضنفر، چودھری ابن النصیر، علی رفاد فتیحی، سید امتیاز حسنین اور مسعود علی بیگ کے نام بھی خصوصیت کے ساتھ قابلِ ذکر ہیں۔ اس سیمینار کا افتتاح گوپی چند نارنگ نے فرمایا اور کلیدی خطبہ کپل کپور (جواہر لعل نہرو یونیورسٹی، نئی دہلی) نے پیش کیا۔

زیرِ نظر مجموعے کے ابتدائی بعض مضامین نیویارک میں قیام کے دوران لکھے گئے۔ میں نے وہاں کی لائبریری (نیویارک پبلک لائبریری) سے خاطر خواہ استفادہ کیا جہاں کتب و رسائل کا بے پناہ ذخیرہ موجود ہے۔ اس مجموعے میں اسلوبیات پر بھی تین مضامین شامل کیے گئے ہیں اور چند مضامین پرانے موضوعات پر ہیں۔ مجھے قوی امید ہے کہ ادبی تنقید سے دل چسپی رکھنے والے اہلِ علم اس مجموعۂ مضامین کو بہ نظرِ تحسین دیکھیں گے۔

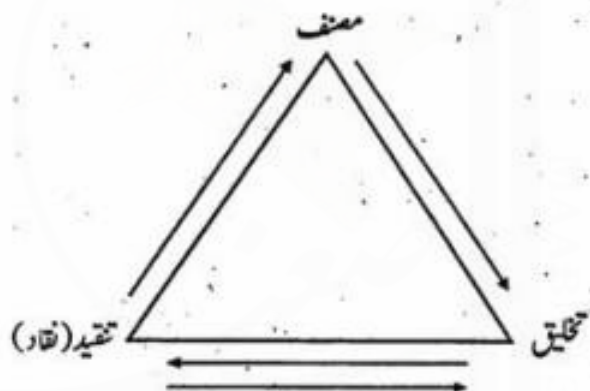
"معرین"
اقرا کالونی، نیو سر سید نگر، علی گڑھ

مرزا خلیل احمد بیگ
۱۸ / جون ۲۰۱۲ء

ادبی تنقید کے لسانی مضمرات

یہ امر محتاجِ دلیل نہیں کہ کسی زبان میں 'تنقید' اس وقت معرضِ وجود میں آتی ہے جب اس زبان میں ادب کا فروغ عمل میں آچکا ہوتا ہے۔ ادب کی تخلیق کے لیے اس کے خالق یعنی مصنف (Author) کا ہونا بھی ضروری ہے۔ مصنف، تخلیق اور تنقید یہ تینوں مل کر ایک مثلث بناتے ہیں۔ مصنف اور تخلیق کے درمیان رشتہ پہلے استوار ہوتا ہے، اور تخلیق کا تنقید (یا نقاد) کے ساتھ رشتہ بعد میں قائم ہوتا ہے۔ تخلیق کلیتہً مصنف کے تابع ہوتی ہے، یعنی کہ جیسا اور جس خیال، نظریے یا طرزِ فکر کا مصنف ہوگا ویسی ہی اس کی تخلیق ہوگی۔ اکثر یہ کہا جاتا ہے کہ ادب اپنے سماج کا آئینہ ہوتا ہے۔ یہ ایک قدیم تصور ہے، اور یہ بات اس لیے درست نہیں کہ سماج خواہ کیسا بھی ہو، ادب ویسا ہی ہوگا جیسا کہ اس کے مصنف کی منشا ہوگی۔ بہت سی باتیں جو سماج میں کہیں نظر نہیں آتیں، لیکن ادب میں ان کا وجود ہوتا ہے۔ اسی طرح بہت سی باتیں جو سماج کا حصہ ہیں، ادب میں ان کا کہیں ذکر نہیں ملتا۔ لہٰذا یہ کہنا کہ ادب سماج کا آئینہ ہوتا ہے یا سماج کے تابع ہوتا ہے، درست نہیں۔ سچ تو یہ ہے کہ مصنف بھی جو سماج کا ایک فرد ہوتا ہے، سماج کے تابع (یا پورے طور پر تابع) نہیں ہوتا۔ وہ کبھی کبھی سماج سے بغاوت بھی کر بیٹھتا ہے، اس کے بنائے ہوئے اصولوں اور قاعدوں کی نفی بھی کرتا ہے، اور اس کے بندھنوں اور پابندیوں کو توڑنے کی کوشش کرتا ہے، کیوں کہ اس کی اپنی آئیڈیالوجی ہوتی ہے جو اس کی رہبری کرتی ہے۔ سیاست، اور اخلاقیات (جس کا مذہب سے گہرا تعلق ہے) دونوں سماجی ادارے ہیں اور ہر سماج کسی نہ کسی طور پر سیاسی/مذہبی/اخلاقی بندھنوں میں جکڑا ہوتا ہے۔ مصنف کی آزادانہ روش یا اس کی باغیانہ فکر یا آئیڈیالوجی سماجی اداروں کے نظریات اور ان کے زریں اصولوں کو صد فی صد تسلیم کرنے کی پابند نہیں ہوتی۔ یہی وجہ ہے کہ بعض سیاسی وجوہ کی بنا پر پریم چند کے افسانوی مجموعے 'سوزِ وطن'[1] کی، اور

اخلاقی وجوہ کی بنا پر ایک دوسرے افسانوی مجموعے 'انگارے'(۲) کی ضبطی عمل میں آئی تھی۔

کسی مصنف کا اپنی تخلیق کے ساتھ بہت گہرا رشتہ ہوتا ہے۔ اگر سچ پوچھا جائے تو ادب سماج کا نہیں، بلکہ اس کے خالق یعنی مصنف کے ذہن کا آئینہ دار ہوتا ہے۔ یہ اس کے خیال، فکر اور آئیڈیالوجی کی عکاسی کرتا ہے۔ مصنف اپنی تخلیق سے جتنا زیادہ قریب ہوتا ہے، تنقید یا نقاد سے وہ اتنا ہی دور رہتا ہے۔ مصنف کا تنقید سے کوئی واسطہ نہیں ہوتا، لیکن تنقید (بہ لفظِ دیگر نقاد) کا رشتہ تخلیق سے بھی ہوتا ہے اور اس کے خالق (مصنف) سے بھی۔ مصنف، تخلیق اور تنقید (نقاد) کے مابین رشتہ ایک مثلث کی شکل اختیار کر لیتا ہے:

اس مثلث پر ایک سرسری نظر ڈالنے سے یہ اندازہ ہو جائے گا کہ مصنف کا براہِ راست تعلق تخلیق سے تو ہے، لیکن تنقید یا نقاد سے اس کا کوئی رشتہ نہیں؛ لیکن نقاد کا رشتہ تخلیق سے بھی ہے اور مصنف سے بھی۔ نقاد اور مصنف کے درمیان رشتے کی نوعیت یک طرفہ ہے، جب کہ تخلیق اور تنقید (نقاد) کے درمیان رشتہ دو طرفہ ہے۔ نقاد اور مصنف کے اس روایتی رشتے پر نہ صرف روسی ہیئت پسندوں نے کاری ضرب لگائی، بلکہ عملی تنقید، نئی تنقید، نئی امریکی تنقید، ساختیاتی و پس ساختیاتی تنقید اور اسلوبیاتی تنقید کے ماہرین نے بھی مصنف کے وجود کی نفی کرتے ہوئے صرف تخلیق یا فن پارے کو خود مکتفی مان کر اپنے تنقیدی فرائض انجام دیے۔ روایتی ادبی تنقید کی رو سے تخلیق نقاد کو متاثر کرتی ہے اور نقاد اسی تاثر کو قاری تک پہنچاتا ہے۔ یہ تاثر کئی نقادوں کے درمیان مختلف ہو سکتا ہے، جب کہ تخلیق وہی رہتی

ہے۔ یہ بات بھی اپنی جگہ مسلّم ہے کہ نقاد جس طرح چاہتا ہے تخلیق کی تشریح (Interpretation) کرتا ہے۔ اس میں اس کی اپنی پسند یا ناپسند کو حد درجہ دخل ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ تنقیدی عمل کے دوران اس کے اپنے نظریات، عقائد اور آئیڈیالوجی حاوی رہتی ہے۔

ادب اور سماج کے تعلق سے یہ بات ملحوظ خاطر رہنی چاہیے کہ ادب سماج کی رپورٹنگ نہیں۔ یہ کام یا تو صحافت کا ہے یا تاریخ کا۔ دوسری اہم بات یہ ہے کہ ادب کا مطالعہ ہرگز اس خیال سے نہ کرنا چاہیے کہ اس سے ہمیں معلومات حاصل ہوں گی یا ہمارے علم میں کسی قسم کا اضافہ ہوگا۔ ادب کا مقصد نہ تو رپورٹنگ ہے اور نہ اطلاع رسانی، اور نہ ہی کسی ادیب پر یہ ذمہ داری یا پابندی عائد ہوتی ہے کہ سماج میں اچھا یا برا جو کچھ بھی واقع ہو رہا ہے اس کی وہ رپورٹنگ کرے یا علم کا خزانہ ہمارے سامنے پیش کرے۔ یہ بات طے شدہ ہے کہ ادب (یا ادبی متن) میں جو کچھ بیان کیا جاتا ہے اسے ادب یا متن سے باہر Verify نہیں کیا جا سکتا، یعنی اس بات کی تصدیق نہیں کی جا سکتی کہ ادبی متن میں جو کچھ کہا گیا یا بیان کیا گیا ہے وہ سچ ہے یا سچ نہیں ہے، کیوں کہ متن اور حقیقی دنیا (Text and reality) میں زمین و آسمان کا فرق ہوتا ہے۔ صحافت اور تاریخ حقیقی دنیا یا Reality سے جتنے زیادہ قریب ہوتے ہیں، ادب اس سے اتنا ہی دور ہوتا ہے، کیوں کہ ادب فسانہ ہے، حقیقت نہیں (Literature is fiction, not fact)۔ اسی لیے ادب میں ترسیلی وزن (Communicative load) بہت کم ہوتا ہے۔

جب ادب اور سماج کے درمیان رشتے کی نوعیت کا پتا چل گیا تو یہ جاننا زیادہ مشکل نہیں کہ تنقید کا منصب کیا ہے۔ تنقید کا منصب و مقصد ادب میں سماج کو ٹٹولنا نہیں، بلکہ اس جمالیاتی حظ اور سرخوشی (Aesthetic pleasure) کو بیان کرنا ہے جو کسی ادبی فن پارے کو پڑھنے کے بعد حاصل ہوتی ہے۔ کسی ادبی فن پارے یا کسی نظم کو پڑھنے کے بعد قاری ایک نوع کے جمالیاتی تجربے (Aesthetic experience) سے گزرتا ہے۔ اس تجربے کا بیان ہی 'تنقید' ہے۔ یہ بات محتاج دلیل نہیں کہ ادب جمالیات کی ایک شاخ ہے۔ بعض ثقہ نقاد یہ کہہ سکتے ہیں کہ تنقید کا مقصد کسی ادبی فن پارے کو اچھا یا برا بتانا یا اس کی خوبی و خامی کا پتا لگانا ہے۔ لیکن یہ سائنٹفک یا معروضی نظریہ تنقید نہیں، کیوں کہ ایک نقاد جس

فن پارے کو اچھا بتاتا ہے، دوسرا نقاد اسی فن پارے کو برا ثابت کرنے میں کوئی جھجک محسوس نہیں کرتا۔ ایسی صورت میں قاری کشش وپنج میں پڑ جاتا ہے اور اس کی سمجھ میں یہ نہیں آتا کہ وہ کس نقاد کی بات مانے۔ ایسی تنقید داخلی اور تاثراتی تنقید کے زمرے میں آتی ہے۔ ہم عصر ادبی تنقید اب بہت آگے نکل چکی ہے۔ یہ تنقید اب فن پارے کو حسن وقبح یا خوب وزشت کے پیمانے سے نہیں ناپتی، بلکہ اس کا مقصود کچھ اور ہے جس کا ذکر آئندہ سطور میں آئے گا۔

(۲)

یہ بات اظہر من الشمس ہے کہ ادب کی حیثیت ایک فن پارے کی ہے جس کا ذریعۂ اظہار زبان ہے لہٰذا کوئی بھی ادبی اسکالر یا نقاد شعر وادب میں زبان کے تفاعل (Interaction) یا اس کے ادبی وشعری وظائف (Functions) سے صرفِ نظر نہیں کرسکتا۔ ادب بالخصوص شاعری میں زبان کا تخلیقی استعمال، جو زبان کے عام استعمال سے مختلف ہوتا ہے، اپنی منتہا کو پہنچ جاتا ہے اور جمالیات کی حدوں کو چھو لیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ شاعری میں ترسیلی عمل کا جمالیاتی ترسیلی فنکشن (Aesthetic communicative function) سب سے غالب نظر آتا ہے۔ روایتی موضوعی ادبی تنقید مزاجاً داخلی (Subjective) اور تاثراتی (Impressionistic) تو تھی ہی، اس میں وجدان (Intuition) کی بھی عمل آرائی تھی۔ اس تنقید کی سب سے بڑی خامی (جسے بعض نقاد خوبی سمجھتے ہیں) یہ تھی کہ یہ مصنف کی بیساکھی کے بغیر دو قدم بھی آگے نہیں بڑھ سکتی تھی۔ ایسی تنقید کا دارومدار مصنف کی شخصیت، اس کے احوال وکوائف (ولادت تا وفات)، نیز اس کے عہد اور اس عہد کے سماجی، سیاسی اور تہذیبی حالات وواقعات اور انقلابات کے ذکر اور تاریخی تناظر پر ہوتا تھا۔ ایسی تنقید میں تخلیق یا فن پارے کو یا اس کے ذریعۂ اظہار کو بالکل پس پشت ڈال دیا جاتا تھا، کیوں کہ ادبی نقاد کی تمام تر توجہ خارجی عوامل اور مصنف کے سوانحی حالات ہی پر مرکوز ہو کر رہ جاتی تھی۔ ایسی تنقید کو مصنف اساس یا مصنف مرکز (Author centred) تنقید یا سوانحی تنقید کے نام سے یاد کیا گیا ہے۔ بیسویں صدی کی آمد آمد تھی کہ مغرب میں ایسی تنقید کا دم خم جاتا رہا۔ جلد ہی مصنف کی موت ("The death of the author") کا اعلان بھی ہو گیا۔ (۳)

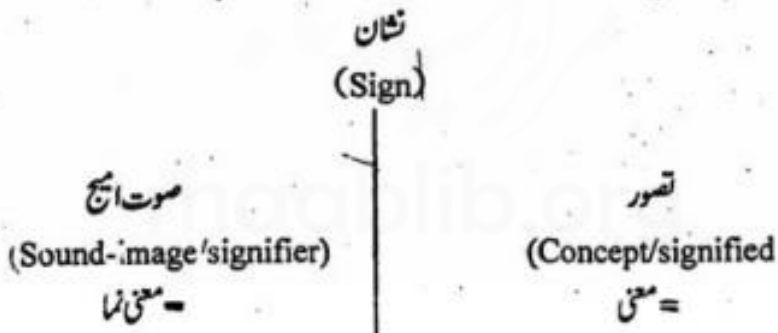
ہوا یوں کہ بیسویں صدی کے آغاز سے یورپ میں فرڈی نینڈ ڈی سسیور (م ۱۹۱۳ء) کے تازہ لسانی افکار منظرِ عام پر آنا شروع ہو گئے جن سے جدید لسانیات یا دوسرے لفظوں

میں ساختیاتی لسانیات (Structural Linguistics) کی داغ بیل پڑی اور اس کی شہرۂ آفاق کتاب *Course in General Linguistics* کی ۱۹۱۶ء میں اشاعت سے اگر ایک طرف، زبانوں کے تاریخی مطالعے کے علی الرغم، ان کے توضیحی مطالعے اور تجزیے کی راہیں ہموار ہوگئیں تو دوسری جانب ساختیات (Structuralism) کے بنیادی تصورات مرتب ہوئے۔ ساختیاتی ادبی تھیوری (Structuralist Literary Theory) کا ماخذ اور نقطۂ آغاز بھی یہی کتاب ہے۔ زبان کے بارے میں سسیور کے تصورات یا اس کے فلسفۂ لسان کے ادب پر اطلاق سے ادبی تنقید کے لسانی مضمرات کا پتا بہ خوبی لگایا جاسکتا ہے کہ ادب جس کی حیثیت ایک متن (Text) یا کلامیہ (Discourse) کی ہے زبان کے ہی سانچے یا ڈھانچے میں متشکل ہوتا ہے۔ بریں بنا ہم کہہ سکتے ہیں کہ ادب فی الحقیقت 'زبان' ہے جس کے مضمرات ادبی تنقید کے ہر نئے ماڈل میں دیکھے جاسکتے ہیں۔

(۳)

فرڈی نینڈ ڈی سسیور (لسانیاتِ جدید کا ابوالآبا) زبان کو 'نشانات کا نظام' (System of signs) قرار دیتا ہے اور لفظ کو 'نشان' (Sign) کہتا ہے جو اس کے نزدیک دو رخا ہوتا ہے۔ اس سے اس کی مراد یہ ہے کہ ہر نشان کی دو 'طرفیں' (Sides) ہوتی ہیں؛ اس کی ایک 'طرف' (Side) کو 'تصور' (Concept) اور دوسری طرف کو 'صوت امیج' (Sound-image) کہتے ہیں۔ نشان میں پائے جانے والے ان دوہرے رشتے یعنی 'تصور' اور 'صوت امیج' کو وہ علی الترتیب signified اور signifier بتاتا ہے۔ اردو میں ان کے لیے 'معنی' اور 'معنی نما' کی اصطلاحیں مستعمل رہی ہیں۔ انھی دونوں سے مل کر 'نشان' بنتا ہے اور اس کے درمیان رشتہ، 'ساختیاتی رشتہ' کہلاتا ہے:

نشان
(Sign)

صوت امیج	تصور
(Sound-image/signifier)	(Concept/signified
= معنی نما	= معنی

سسیور کے تصورِ نشان ہی سے مربوط اس کے 'langue' اور 'parole' کے تصورات ہیں۔ اس نے ان دونوں میں فرق بتایا ہے۔ اول الذکر اصطلاح 'لانگ' اس نے بہ حیثیتِ مجموعی 'زبان' کے لیے استعمال کی ہے جو ایک جامع نظام ہے اور جس کی حیثیت تجریدی (Abstract) ہے جس کے اپنے ضابطے اور قاعدے (Rules) ہیں اور اپنی روایات (Conventions) ہیں، اور جو سماجی اور اجتماعی سروکار رکھتی ہے۔ یہ زبان کے شخصی یا انفرادی اظہار سے ماورا ہے۔ سسیور کی دوسری اصطلاح 'پرول' سے مراد، بہ وقتِ تکلم، کسی فردِ واحد کے ذریعے زبان کا فی الحقیقت استعمال ہے۔ 'پرول' درحقیقت 'لانگ' ہی سے برآمد ہوتا ہے۔ اگر لانگ پہلے سے موجود نہ ہو تو پرول معرضِ وجود میں نہیں آ سکتا۔ اس کی حیثیت انفرادی ہے۔ اسے زبان کا شخصی اظہار بھی کہہ سکتے ہیں۔

لانگ اور پرول کے درمیان اس فرق کے مضمرات کا اندازہ ہمیں اس وقت ہوتا ہے جب ہم 'معنی' کا مطالعہ کرتے ہیں۔ سسیور کے خیال کے مطابق کسی نشان (یا لفظ) کے معنی کا انحصار رشتوں کے نظام (System of relations) پر ہوتا ہے اور الفاظ رشتوں کے نظام کا حصہ ہوتے ہیں، لہٰذا معنی کے تعین کے لیے رشتوں کے نظام کا ادراک ضروری ہے۔ اس کے بغیر معنی کا تعین ممکن نہیں۔ سسیور کا یہ بھی خیال ہے کہ نشان بہ ذاتِ خود بامعنی نہیں ہوتا، بلکہ نظام میں موجود دوسرے نشانات کی نسبت سے اس میں معنی پیدا ہوتے ہیں۔ اور یہ نسبت تضاد و تفریق (Opposition and Contrast) کی ہے، چنانچہ رشتوں کے نظام میں پائے جانے والے تضادات ہی اخذِ معنی میں ہماری مدد کرتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ایک نشان کا دوسرے نشان کے ساتھ یا ایک لفظ کا دوسرے لفظ کے ساتھ جو تفریقی رشتہ ہوتا ہے وہی تعینِ معنی میں ممد و معاون ثابت ہوتا ہے۔

معنی سے قطع نظر سسیور نے زبان کے تاریخی (Diachronic) اور توضیحی یا یک زمانی (Synchronic) مطالعے کے فرق کو بھی واضح کیا ہے، نیز الفاظ کے عمودی (Paradigmatic) اور افقی (Syntagmatic) رشتوں کے درمیان پائے جانے والے امتیازات کی بھی وضاحت کی ہے۔ (۳)

زبان سے متعلق فرڈی نینڈ ڈی سسیور کے انھی فلسفیانہ تصورات سے 'ساختیات' کی بنیاد پڑی اور ساختیاتی تنقید کو فروغ حاصل ہوا۔ بعد ازاں 'پس ساختیات' (Post-structuralism)، 'ردِ تشکیل' (Deconstruction) اور 'متن و متونیت' (Text and Textuality) جیسے تصورات عام ہوئے۔ پس ساختیاتی نظریے کے فروغ کے ساتھ ہی 'قاری اساس تھیوری' (Reader-response Theory) کا وجود عمل میں آیا۔ ان تمام نظریات نے، جن کا تعلق سسیور کے فلسفۂ لسان سے ہے، ادبی تنقید کی کایا ہی پلٹ دی۔

(۳)

جس زمانے میں یورپ میں فرڈی نینڈ ڈی سسیور کے لسانی تصورات عام ہونا شروع ہوئے، تقریباً اسی زمانے میں سوویت یونین میں ماسکو لسانیاتی حلقہ (Moscow Linguistic Circle) کا قیام عمل میں آیا جس کے تحت روسی ہیئت پسندی (Russian Fornalism) چندرہ سال تک (۱۹۱۵ تا ۱۹۳۰ء) پھلتی پھولتی اور فروغ پاتی رہی۔ اس لسانیاتی حلقے کے ارکان اپنی تمام تر توجہ 'ادب کی زبان' کے مسائل پر مرکوز کیے ہوئے تھے اور 'ادب کی سائنس' کی تشکیل میں مصروف تھے۔ 'ادبیت' کے مسئلے پر بھی انھوں نے غور و خوض سے کام لیا تھا۔ ان کا خیال تھا کہ ادب میں ادبیت زبان کے مخصوص استعمال سے پیدا ہوتی ہے۔ روسی ہیئت پسند فن پارے کو خود کفیل و خود مختار مان کر اس کے معروضی، تجزیاتی اور سائنسی مطالعے کے حق میں تھے۔ اس کے لیے انھوں نے متن کی سائنسی تفتیش و تجزیے کا ایسا طریقہ اختیار کیا تھا جو شعری زبان کے انوکھے پن کو پوری طرح اجاگر کردے۔ (۵)

سوویت یونین میں سیاسی پالیسی کی تبدیلیوں کے نتیجے میں ماسکو لنگوِسٹک سرکل کے بعض ارکان پراگ (چیکوسلوواکیہ) منتقل ہوگئے تھے اور وہاں لسانیات کے ایک دوسرے دبستان پراگ لنگوِسٹک سرکل (Prague Linguistic Circle) کی بنیاد ڈالی تھی۔ رومن جیکب سن جو ایک مشہور روسی ہیئت پسند تھا دبستانِ پراگ (Prague School) کا ایک ممتاز ممبر لسانیات تسلیم کیا گیا ہے۔ پراگ اسکول میں اگرچہ زبان کے کئی نئے نظریات کو فروغ حاصل ہوا، لیکن جیکب سن کی فنکشنل اسٹائل کی تھیوری (The theory of

functional style) اس اسکول کا غالباً سب سے بڑا کارنامہ ہے۔ جیکب سن نے ترسیلی عمل (Act of Communicaton) کے چھے اساسی فنکشنز (Basic Functions) بتائے ہیں:

۱- اطلاعی (Informative)،
۲- جذباتی / محسوساتی (Emotive)،
۳- شعری (Poetic)،
۴- ہدایتی (Directive)،
۵- لسانی (Metalingual)، اور
۶- ارتباطی (Phatic)۔

جیکب سن کا خیال ہے کہ ترسیلی عمل کے دوران کئی فنکشنز باہم دگر برسر کار رہتے ہیں؛ ان میں سے کوئی ایک فنکشن غالب رول ادا کرتا ہے، جس سے مقصد برآری کا پورے طور پر کام لیا جاتا ہے۔ ادب جو ایک فنی و تخلیقی اظہار ہے؛ اس کی حیثیت جمالیاتی ترسیل (Aesthetic Communication) کی ہے جو ادبی ترسیل ہی کا دوسرا نام ہے۔ اس ترسیلی عمل کے دوران جذباتی (محسوساتی) اور شعری فنکشنز غالب رہتے ہیں جہاں زبان کا جمالیاتی و تخلیقی استعمال آسمان کی بلندیوں کو چھوتا ہوا نظر آتا ہے۔

ادبی یا جمالیاتی اظہار میں زبان کے تفاعل پر رومن جیکب سن کے خیالات نے آگے چل کر اسلوبیات کے فروغ میں نمایاں کردار ادا کیا۔ جیکب سن کو اہلِ فکر ونظر نہ صرف اس کی ہیئت پسندی اور اسلوبیاتی بصیرت کی وجہ سے یاد رکھیں گے، بلکہ ساختیاتی شعریات کے بنیاد گزار کی حیثیت سے بھی اس کا نام لیا جاتا رہے گا۔

(۵)

اس میں کوئی شک نہیں کہ ادب کا ذریعۂ اظہار زبان ہے، لیکن یہ روزمرہ کی یا عام بول چال کی زبان نہیں۔ ادب میں زبان کا مخصوص استعمال ہوتا ہے، جس سے ادب کی زبان عام بول چال کی زبان سے مختلف ہو جاتی ہے۔ یہی ادبی زبان کہلاتی ہے۔ تخلیقی زبان، ادبی زبان ہی کا دوسرا نام ہے۔ جو خصوصیات تخلیقی زبان میں پائی جاتی ہیں وہ ادبی زبان کا بھی حصہ ہیں۔
زبان کو ادبی یا تخلیقی طور پر برتنے کے لیے یا اسے خصوصی زبان (Language plus

بنانے کے لیے ادبی فن کار مختلف ذرائع اظہار (Expressive devices) اختیار کرتا ہے۔ وہ زبان میں تصرف سے کام لیتا ہے، نئے نئے لسانی سانچے تشکیل دیتا ہے اور لسانی 'نارم' (Norm) یعنی معمول سے انحراف بھی کرتا ہے۔ یہ تمام باتیں عام زبان کو ایک نئی اور انوکھی شکل دے دیتی ہیں جس سے یہ زبان ادبی یا تخلیقی اظہار کے لیے موزوں ترین زبان بن جاتی ہے۔

روسی ہیئت پسندوں اور پراگ اسکول کے ماہرینِ لسانیات نے زبان کے خصوصی استعمال پر کافی غور و فکر سے کام لیا ہے اور اسے ادب کی 'ادبیت' کی شرط قرار دیا ہے۔ مکارووسکی نے، جو پراگ اسکول کا ایک ممتاز ماہرِ لسانیات اور نقاد تھا، زبان کے مخصوص استعمال سے متعلق 'فورگراؤنڈنگ' (Foregrounding) کا نظریہ پیش کیا۔

یہ نظریہ اس خیال پر مبنی ہے کہ عام زبان اپنے معمول کے مطابق کام کرتی ہے اور بنی بنائی ڈگر پر گامزن رہتی ہے۔ یہ لاشعوری یا خودکارانہ طور پر (Automatically) برتی اور بروئے عمل لائی جاتی ہے، لیکن جب ایک ادبی فن کار اسے اپنے ادبی و تخلیقی اظہار کے لیے استعمال کرتا ہے تو وہ بالارادہ اور شعوری کوششوں کے ذریعے اس میں جدت پیدا کرتا ہے، تازگی لاتا ہے اور طرح طرح کے تصرفات سے کام لیتا ہے جس سے زبان کا Automatization ختم ہو جاتا ہے اور یہ زبان اپنی ڈگر سے ہٹ جاتی ہے اور اس میں ندرت اور انوکھا پن پیدا ہو جاتا ہے جو قاری کی توجہ اپنی جانب کھینچتا ہے۔ ادبی زبان بالخصوص شعری زبان کی اسی خصوصیت کو مکارووسکی نے Automatization کے علی الرغم Deautomatization سے تعبیر کیا ہے۔ وہ پرزور الفاظ میں کہتا ہے:

"The language of poetry must be deautomatized".

مکارووسکی نے زبان کے اسی Deautomatization کے لیے 'فورگراؤنڈنگ' (Foregrounding) کی اصطلاح استعمال کی ہے، کیوں کہ یہ زبان اپنے پس منظر (Background) سے پیش منظر (Foreground) کی جانب سفر کرتی ہے، اور سامنے یا پیش پیش ہونے کی وجہ سے لوگوں کی توجہ کا مرکز بنتی ہے۔ شعری زبان میں فورگراؤنڈنگ اپنی انتہا کو پہنچ جاتی ہے جہاں معمول کے مطابق کام کرنے والی یا بنی بنائی ڈگر پر چلنے والی زبان پس منظر میں چلی جاتی ہے اور اس کے برعکس ندرت، جدت اور

انوکھا پن رکھنے والی، نیز اپنے معمول یا 'نارم' (Norm) سے ہٹی ہوئی زبان سامنے یا پیش منظر میں آجاتی ہے جو Foregrounded زبان کہلاتی ہے۔ (۶) یہ زبان غیر معمولی اظہاری عمل (Uncommon act of expression) کا نتیجہ ہوتی ہے اور ترسیل کو پیچھے یعنی بیک گراؤنڈ میں دھکیل کر خود سامنے آجاتی ہے اور لوگوں کی کشش اور توجہ کا باعث بنتی ہے۔ لہٰذا اس بات سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ فورگراؤنڈنگ زبان کے مخصوص و منفرد اور انوکھے استعمال اور اظہار کے نت نئے طریقوں اور پیرایوں، نیز زبان میں ندرت، جدت اور تازہ کاری کے عمل سے ہی معرضِ وجود میں آتی ہے، مثلاً کوئی عورت اگر یہ کہتی ہے کہ 'Ten years ago I was very beautiful' (=دس سال قبل میں بیحد خوب صورت تھی) تو یہ زبان کا عام اور خودکارانہ استعمال ہوگا، لیکن وہی عورت اگر یہ کہے کہ 'Two husbands ago I was very beautiful' (=دو شوہروں [سے شادی] سے قبل میں بیحد حسین تھی) یا وہ یہ کہتی ہے کہ 'Three children ago I was very young' (= تین بچوں [کی پیدائش] سے قبل میں نہایت جوان تھی) تو یہ زبان کا شعوری اور غیر خودکارانہ استعمال ہوگا۔ زبان کے اسی نوع کے استعمال کے لیے مکارووسکی نے 'فورگراؤنڈنگ' کی اصطلاح وضع کی ہے، کیوں کہ زبان کا یہی مخصوص استعمال لوگوں کی کشش اور توجہ کا باعث بنتا ہے۔ مذکورہ جملوں میں 'Two husbands ago' اور 'Three children ago' انوکھے اظہاری پیرایے (Uncommon expressions) ہیں۔ ممتاز انگریزی شاعر ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ (T.S.Eliot) اپنی شعری تخلیق "The Waste Land" میں کہتا ہے:

"The nymphs are departed

Departed, have left no addresses".

یہاں بھی فورگراؤنڈنگ کا عنصر غالب ہے، کیوں کہ nymphs اور addresses غیر عقلی انسلاکات ہیں۔

جدید اردو شاعروں نے فورگراؤنڈنگ کو ایک موثر اظہاری پیرایے کے طور پر برتا ہے جس سے نہ صرف ان کی تخلیقی قوت اور جدتِ طبع کا اندازہ ہوتا ہے بلکہ اظہار کے نادر اور انوکھے طریقوں کی تلاش اور نت نئے لسانی سانچوں کی تشکیل، نیز زبان کی تازہ کاری

کے عمل سے ان کی غیر معمولی دل چسپی کا بھی پتا چلتا ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

چلو آنکھوں میں پھر سے نیند بوئیں
کہ مدت سے اسے دیکھا نہیں ہے

(شہریار)

نہ جانے کیوں درودیوار ہنس پڑے اے شاذ
خیال آیا تھا اک روز گھر سجانے کا

(شاذ تمکنت)

آنکھ بھی برسی بہت بادل کے ساتھ
اب کے ساون کی جھڑی اچھی لگی

(احمد فراز)

اِن اشعار میں علی الترتیب 'آنکھوں میں نیند بونا'، 'درودیوار کا ہنس پڑنا'، اور 'آنکھ کا برسنا' فورگراونڈنگ کی عمدہ مثالیں ہیں۔

(۲)

روسی ہیئت پسندوں اور پراگ اسکول کے ماہرینِ لسانیات نے ادب کے معروضی مطالعے کی بنیاد ڈالی تھی جس کے تحت ادبی متن کو خود مکتفی مان کر اس کا تجزیہ معروضی انداز سے کیا جاتا تھا۔ اس تجزیے کے دوران مصنف اور اس کے عہد، نیز دیگر خارجی عوامل سے صرفِ نظر کرتے ہوئے صرف متن پر توجہ مرکوز کی جاتی تھی۔ اس ضمن میں رومن جیکب سن، وکٹر شکلووسکی اور مکاروسکی کی خدمات لائقِ ستائش ہیں۔ مطالعۂ ادب کے معروضی نظریے ہی سے تحریک پا کر عملی تنقید (Practical Criticism)، نئی تنقید (New Criticism) اور براہِ راست لسانیات سے تعلق رکھنے والی شاخ اسلوبیات (Stylistics) کا ارتقا عمل میں آیا۔ ادب کی تنقید کے یہ تینوں نئے نظریات لسانی مضمرات سے مبرا نہیں۔[۷]

نئی تنقید روسی ہیئت پسندی ہی کی طرح معروضی تھی اور ادبی متن کو خود مختار و خود کفیل اکائی تسلیم کرتی تھی، اور مصنف کے سوانحی کوائف اور تاریخی حوالوں سے صرف

نظر کرتے ہوئے اپنی ساری توجہ صرف اس کی قرأت اور تجزیے پر صرف کرتی تھی۔ نئی تنقید کی تحریک انیسویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی کے اوائل کے روایتی رویوں کے ردِعمل کے نتیجے میں پہلی جنگِ عظیم (۱۹۱۴ تا ۱۹۱۸ء) کے خاتمے کے بعد ابھری تھی۔ اُس عہد کے اینگلو امریکی شاعروں اور ناقدوں نے اس تحریک کو جلا بخشی جن میں ٹی.ایس. ایلیٹ (T.S.Eliot)، آئی.اے. رچرڈز (I.A.Richards)، ایف.آر. لیوس (F.R. Leavis)، ولیم ایمپسن (William Empson)، اور جان کرو رینسم (John Crowe Ransom) کے نام خصوصیت کے ساتھ قابلِ ذکر ہیں۔ (۸)

ٹی.ایس. ایلیٹ کے نزدیک کسی نظم یا ادبی متن کی حیثیت ایک لسانی/لفظی فن پارے (Verbal artifact) کی تھی جسے وہ خود کفیل مانتا تھا، اور اس کے مصنف کی شخصیت اور تاریخی تناظر سے اسے الگ کر کے معروضی انداز سے جانچنے کے حق میں تھا، تبھی نظم کے معنی کا ادراک ممکن ہے۔ آئی.اے. رچرڈز نئی تنقیدی تحریک کا ایک دوسرا اہم نقاد گزرا ہے جس نے نئی تنقید کو ایک نئی جہت دی اور نظم کے معروضی تجزیاتی مطالعے سے اپنے شاگردوں کو عملی تنقید کی راہ دکھائی۔ (۹) رچرڈز نے عملی تنقیدی عمل کے دوران نظم کو خود کفیل و با اختیار اکائی مان کر اس کے مصنف کے سوانحی و تاریخی حوالوں سے صرفِ نظر کرتے ہوئے اس کی (ادبی متن کی) زبان پر خصوصی توجہ مرکوز کی۔ اس نے شعری ترسیل کے لیے زبان کے محسوساتی (Emotive) پہلو پر زور دیا جس کا سائنسی زبان میں فقدان پایا جاتا ہے۔ رچرڈز نے اپنی عملی تنقید کی تکنیک میں معنی کی ترسیل کے سلسلے میں چار چیزوں کی اہمیت پر زور دیا ہے: ۱- مفہوم (Sense)، ۲- احساس (Feeling)، ۳- لہجہ (Tone)، اور ۴- مقصد (Intent)۔

نئی تنقید کے بنیاد گزاروں میں ایک اور اہم نام ایف.آر. لیوس کا ہے جس نے اپنے سہ ماہی رسالے *Scrutiny* کی وجہ سے ادبی دنیا میں غیر معمولی شہرت حاصل کی۔ یہ رسالہ نہ صرف انگلستان، بلکہ امریکہ میں بھی بیحد مقبول ہوا۔ لیوس نے ادبی متن کے مطالعے اور تجزیے کے لیے ایک انوکھا طریقہ ایجاد کیا جو 'کلوز ریڈنگ' (close reading) کہلایا۔ اس کی تحریک اسے رچرڈز کی عملی تنقید کی تکنیک سے ملی۔ اس طریقِ کار میں نظم

کے صرف عمیق مطالعے سے سروکار رکھا گیا اور ماورائے نظم کسی بھی نکتے، پہلو یا امر کو خارج از مطالعہ قرار دیا گیا۔ لفظی تجزیاتی مطالعے کا ایک اور انداز ایک دوسرے نقاد ولیم ایمپسن کے یہاں پایا جاتا ہے جو رچرڈز کا شاگرد تھا اور شاعر بھی تھا۔ اس نے رچرڈز کے شعری ترسیل سے متعلق محسوساتی زبان کے نظریے سے تحریک پا کر اپنا ایک منفرد نظریۂ ابہام (Theory of Ambiguity) تشکیل دیا۔ اس کا موقف تھا کہ شاعری کی زبان (جو عام بول چال یا سائنس کی زبان سے مختلف ہوتی ہے) محسوساتی ہونے کے ساتھ ساتھ مبہم (Ambiguous) بھی ہوتی ہے۔ ایمپسن نے اس نکتے کو آگے بڑھاتے ہوئے ابہام کی سات قسمیں بیان کیں اور اس کی پیچیدہ مثالیں پیش کیں جن کی وجہ سے شاعری مبہم اور کثیرالمعنی (Polysemous) بن جاتی ہے۔ (۱۰)

اسلوبیات ادب کے لسانیاتی مطالعے کا نام ہے۔ ادبی اسکالرز اسے 'اسلوبیاتی تنقید' کے نام سے یاد کرتے ہیں، لیکن ماہرینِ لسانیات اسے 'اسلوبیات' یا 'لسانیاتی اسلوبیات' ہی کہنا پسند کرتے ہیں۔ اسلوبیات یا اسلوبیاتی تنقید کا ارتقا اطلاقی لسانیات (Applied Linguistics) کی ایک شاخ کے طور ۱۹۶۰ء کے آس پاس عمل میں آیا۔ اس میں لسانیات کی نظری بنیادوں (Theoretical Foundations) اور اصطلاحوں سے کام لیا جاتا ہے، نیز لسانیاتی طریقِ کار (Methodology) کو بروئے عمل لاتے ہوئے لسانیات کی تمام سطحوں (صوتی، صرفی، نحوی، معنیاتی، قواعدی) پر متن کے اسلوبیاتی تجزیے کا کام سرانجام دیا جاتا ہے۔ (۱۱)

اسلوبیاتی تنقید میں ادبی متن کے اسلوبی خصائص (Style-features) کی شناخت و دریافت کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ متن کے لسانیاتی تجزیے کے بعد اسلوبیاتی نقاد اس کے اسلوبی خصائص کا پتا لگاتا ہے۔ مختلف فن پاروں میں مختلف نوع کے اسلوبی خصائص پائے جاتے ہیں، مثلاً صوتی خصائص، صرفی خصائص، نحوی خصائص، وغیرہ۔ اقبال کی نظم "ایک شام" اسلوبیاتی سطح پر صوتی خصائص کی بہترین مثال پیش کرتی ہے جس میں صفیری آوازوں (Fricative sounds)، مثلاً س، ش، خ، ف، غ کی تکرار و تکرر (Frequency) اور ان کی بُنت نظم کے مجموعی تاثر کو بہ خوبی اجاگر کرتی ہے۔ ادبی فن

پارے کے اسلوبی خصائص کی شناخت و دریافت ہی اسلوبیاتی تنقید کا ماحصل ہے جس کی بنیاد پر ہم ایک فن پارے کو دوسرے فن پارے سے یا ایک مصنف کو دوسرے مصنف سے ممیّز کر سکتے ہیں۔ (۱۲)

اسلوبیاتی تنقید نظری و عملی اعتبار سے ادبی تنقید سے بیحد مختلف ہے۔ ادبی تنقید داخلی اور تاثراتی ہوتی ہے۔ اس میں وجدان سے کام لیا جاتا ہے اور اقداری فیصلے کیے جاتے ہیں۔ یہ تنقید مصنف اور اس کے عہد کے اردگرد گھومتی ہے اور خارجی عوامل کا سہارا لیتی ہے۔ علاوہ ازیں اس کا انداز تشریحی ہوتا ہے۔ اس کے علی الرغم اسلوبیاتی تنقید معروضی ہوتی ہے۔ اس میں مشاہدے (Observation) سے کام لیا جاتا ہے، نہ کہ وجدان سے۔ اس میں فن پارے کے تجزیے کی بنیاد پر نتائج اخذ کیے جاتے ہیں۔ اسلوبیاتی تنقید کسی فن پارے کو اچھا یا برا نہیں کہتی، بلکہ اس کے خصائص بیان کر دیتی ہے جنھیں ہم اسلوبی خصائص (Style-features) کہتے ہیں۔ اس نظریۂ تنقید میں نہ تو مصنف کی ذات اہم ہوتی ہے اور نہ اس کا عہد یا دیگر خارجی عوامل۔ ان تمام باتوں سے اسلوبیاتی تنقید کوئی سروکار نہیں رکھتی۔ اس کے نزدیک صرف ادبی فن پارے یا متن کی اہمیت ہوتی جسے خود مکتفی مان کر اسلوبیاتی نقاد اس کا مطالعہ و تجزیہ کرتا ہے۔ اسلوبیاتی تنقید کا طریقِ کار توضیحی (Descriptive) ہوتا ہے، نہ کہ تشریحی جس میں تشریحی عمل کے دوران اکثر متن سے باہر کی چیزوں سے سروکار رکھا جاتا ہے۔

حواشی

۱۔ 'سوزِ وطن' منشی پریم چند کا پہلا افسانوی مجموعہ تھا جو نواب رائے کے نام سے ۱۹۰۸ء میں زمانہ پریس، کانپور سے شائع ہوا تھا، لیکن دو سال بعد ہی اسے سرکاری طور پر ممنوع قرار دے دیا گیا تھا اور اس کے تمام دستیاب شدہ نسخے "بحقِ سرکار" ضبط کر لیے گئے تھے۔

۲۔ 'انگارے' سجاد ظہیر، احمد علی، رشید جہاں اور محمود الظفر کی لکھی ہوئی دس کہانیوں کا مجموعہ تھا جو ۱۹۳۲ء میں شائع ہوا تھا، لیکن شدید ردِ عمل کی وجہ سے اسے ضبط کر لیا گیا

تھا۔ بقول خلیل الرحمٰن اعظمی ان مصنفین کے یہاں "قدیم معاشرے اور اخلاق و قوانین کے خلاف ایک وحشیانہ بغاوت ہے۔" دیکھیے خلیل الرحمٰن اعظمی، 'اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک' (علی گڑھ: انجمن ترقی اردو [ہند]، ۱۹۷۲ء)، ص ۲۰۸۔

۳- ملاحظہ ہو رولاں بارت (Ronald Barthes) کا مقالہ "The Death of the Author" مشمولہ *Image, Music, Text* (از رولاں بارت)، ترجمہ: اسٹیفن ہیتھ (لندن: فونٹانا پیپر بیکس، ۱۹۷۷ء)۔

۴- فرڈی ننڈ ڈی سسیور (Ferdinand de Saussure) کے فلسفۂ لسان سے متعلق مباحث کے لیے ملاحظہ ہو اس کی کتاب *Course in General Linguistics* (لندن: فونٹانا، ۱۹۷۴ء)۔

۵- روسی ہیئت پسندی اور نئی تنقید سے متعلق مباحث کے لیے دیکھیے ای. ایم. ٹامسن (E.M. Thompson) کی کتاب *Russian Formalism and Anglo-American New Criticism* (1971).

۶- فورگراؤنڈنگ کی تھیوری کے لیے دیکھیے جان مکاروفسکی (Jan Mukarovsky) کا مقالہ "Standard Language and Poetic Language" مشمولہ *Linguistics and Literary Style*، مرتبہ ڈونلڈ سی. فریمن (نیویارک: ہالٹ، رائن ہارٹ اینڈ ونسٹن، ۱۹۷۰ء)۔

۷- ان تنقیدی مباحث کے لیے دیکھیے ڈبلیو. کے. ومسیٹ (جونیر)، اور کلینتھ بروکس (W.K. Wimsatt, Jr., and Cleanth Brooks) کی تصنیف *Literary Criticism: A Short History* (نیویارک، ۱۹۵۷ء)

۸- مزید بحث کے لیے دیکھیے جان کرو رینسم (John Crowe Ransom) کی تصنیف *The New Criticism* (1941).

۹- مزید تفصیلات کے لیے دیکھیے آئی. اے. رچرڈز کی تصنیف *Practical Criticism* (لندن، ۱۹۲۹ء)

۱۰- مزید تفصیلات کے لیے دیکھیے ولیم ایمپسن (William Empson) کی تصنیف *Seven Types of Ambiguity* (لندن، ۱۹۳۰ء)۔

۱۱- اُردو میں اسلوبیات/اسلوبیاتی تنقید کے موضوع پر سب سے پہلے مسعود حسین خاں نے خامہ فرسائی کی۔ اسی لیے انھیں اسلوبیاتی تنقید کا بنیاد گزار کہا گیا ہے۔ ملاحظہ ہو راقم السطور کا مضمون ''مسعود حسین خاں اور اسلوبیات''، مشمولہ 'تنقید اور اسلوبیاتی تنقید' از مرزا خلیل احمد بیگ (علی گڑھ: شعبۂ لسانیات، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، ۲۰۰۵ء)۔

۱۲- اسلوبیاتی تنقید کی نظری بنیادوں اور اسلوبیاتی تجزیوں کے لیے دیکھیے راقم السطور کی کتاب 'زبان، اسلوب اور اسلوبیات'، دوسرا ایڈیشن (دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۱۱ء)۔

معاصر اردو افسانہ : زبان اور اسلوب

معاصر اردو افسانہ نگار اپنے تخلیقی عمل کے دوران زبان اور اسلوب کے ادبی و تخلیقی تقاضوں کو نہایت ذمہ داری کے ساتھ پورا کرتے آرہے ہیں، لیکن ہمارے بعض نقاد اس صورتِ حال سے مطمئن نظر نہیں آتے اور ان کے بارے میں کچھ نہ کچھ ارشاد فرماتے رہتے ہیں۔ ہمارے افسانہ نگار ان کی باتوں کو سن بھی لیتے ہیں۔ یہ ان کی سادہ لوحی نہیں تو اور کیا ہے؟

حقیقت یہ ہے کہ اس قسم کی تنقید، تنقید نگاروں کے داخلی تاثرات کا نتیجہ ہوتی ہے اور ذاتی پسند یا ناپسند پر مبنی ہوتی ہے۔ وہ یہ بات بھول جاتے ہیں کہ ادب و شعر کی زبان خالصتہً ترسیلی یا ابلاغی نہیں ہوتی، جیسے کہ عام بول چال کی زبان ہوتی ہے۔ بلکہ یہ زبان ادبی فن پارے کے جمالیاتی اور تخلیقی تقاضوں سے ہم آہنگ ہوتی ہے جس میں تخلیق کار اپنے تخلیقی عمل کے دوران طرح طرح کے تصرفات سے کام لیتا ہے جس کے نتیجے میں یہ عام ڈگر سے کسی قدر ہٹ جاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہمارے بعض نقاد ایسی زبان کو ناپسندیدگی کی نظر سے دیکھتے ہیں اور معاصر افسانہ نگاروں کو ہدفِ ملامت بناتے ہیں۔

اس بات سے کسے انکار ہوگا کہ ادب کا ذریعۂ اظہار یا میڈیم زبان ہے۔ اسی لیے ادبی فن پارے کو لسانی / لفظی فن پارہ (Verbal artifact) بھی کہا گیا ہے۔ واضح رہے کہ جب تک کہ زبان ادیب کے تصرف میں نہیں آجاتی اس وقت تک یہ 'لانگ' (langue) رہتی ہے، اور ادیب کے تصرف میں آتے ہیں یہ 'پرول' (parole) کا مرتبہ حاصل کر لیتی ہے۔ لانگ اور پرول کی اصطلاحیں لسانیاتِ جدید کے بانی فرڈی ننڈ ڈی سسیور (۱۸۵۷ تا ۱۹۱۳ء) کی وضع کردہ ہیں۔ 'لانگ' سے ان کی مراد معاشرتی نوعیت کی (عمومی) زبان سے ہے جو ایک سسٹم کی نمائندہ ہے، اور 'پرول' اس سسٹم کو کسی فردِ واحد کے

ذریعہ عملی طور پر برتنے کا نام ہے جسے 'گفتگو' کہہ سکتے ہیں۔ گویا پرول، لانگ (جو ایک تجریدی نظام ہے) کی واقعی صورت کا نام ہے جس کی نوعیت انفرادی ہے۔ اگر ہم ادب کے تناظر میں دیکھیں تو لانگ کو پرول بننے کے لیے ایک ایسے عمل سے گذرنا پڑتا ہے جو ادب کے تخلیقی عمل کا حصہ ہے۔ اس عمل سے گذرنے کے بعد لانگ، پرول بن جاتی ہے یعنی اسے انفرادی (تخلیقی) زبان کا درجہ حاصل ہو جاتا ہے۔

لانگ کو ادیب اپنے مزاج اور اپنی ادبی و تخلیقی ضرورتوں کے مطابق ادب کے تخلیقی عمل کے دوران پرول میں ڈھالتا اور مولڈ (Mould) کرتا ہے، جس طرح کہ ایک مجسمہ ساز اپنے میڈیم (پتھر) کو اپنی تخلیقی ضرورتوں کے مطابق کاٹتا، چھانٹتا اور تراشتا ہے۔ پرول کو جو چیز منفرد بناتی ہے، وہ اس کا انوکھاپن، ندرت، جدت، تنوع، تازہ کاری اور معمول سے انحراف (Deviation from a norm) ہے۔ یہ تمام باتیں کسی ادیب کے اسلوب کی تشکیل میں نہ صرف نمایاں کردار ادا کرتی ہیں، بلکہ اس کے اسلوب کو انفرادیت بھی بخشتی ہیں جس سے وہ ادیب دوسرے ادیب سے منفرد و ممتاز بن جاتا ہے۔

ضرورت اس بات کی ہے کہ ہمارے نقاد داخلی و وجدانی سطح سے اوپر اٹھ کر اور متعصبانہ رویے کو ترک کر کے معاصر اردو افسانہ نگاروں کی تخلیقات کا توضیحی (Descriptive) اور معروضی (Objective) مطالعہ و تجزیہ کریں، تب کہیں وہ ان افسانہ نگاروں کی زبان اور اسلوب کے بارے میں کوئی متوازن رائے قائم کر سکتے ہیں۔

یہاں اس امر کا ذکر بے جا نہ ہوگا کہ ادب کے تخلیقی عمل کے دوران زبان بھی ایک طرح کے عمل (Process) سے گذرتی ہے، اور یہ عمل ہے باہر کی (عام) زبان کے ادبی و تخلیقی زبان میں تبدیل ہونے کا جس کی طرف ابھی اشارہ کیا گیا ہے۔ زبان کی تبدیلی کا یہ عمل ادب کی تخلیق کے عمل سے ماورا نہیں ہے۔ یہ دونوں عمل بہ یک وقت (Simultaneously) انجام پاتے ہیں۔ تخلیقی عمل سے گذرنے کے بعد جب ادب متن کی شکل میں، جو زبان ہی کی ایک شکل ہے (بلکہ زبان ہی ہے)، برآمد ہوتا ہے تو اسلوب اس میں جاری وساری اور پیوست (Embedded) ہوتا ہے۔ یہ کوئی اضافی یا باہر سے لائی ہوئی چیز نہیں ہے۔ بلکہ یہ ادبی زبان کا جزو لاینفک ہے۔ جب بھی زبان کا ادبی یا تخلیقی سطح پر استعمال ہوتا ہے تو اس میں اسلوب کی کارفرمائی ضرور ہوتی ہے۔ اسلوب در حقیقت ادب

میں زبان کے مخصوص و منفرد استعمال سے معرض وجود میں آتا ہے۔ اسی لیے ایک ادیب کو دوسرے ادیب سے بہ آسانی ممیز کیا جاسکتا ہے، کیوں کہ اسلوب ہی اسے انفرادیت کا رنگ بخشتا ہے۔ بعض ناقدین کے اس خیال سے اتفاق نہیں کیا جاسکتا ہے کہ کسی مصنف یا ادیب کے یہاں اسلوب کی نمود کافی بعد میں ہوتی ہے، یعنی جب وہ کہنہ مشق اور سینئر ادیب بن جاتا ہے تب "صاحب اسلوب" کہلاتا ہے۔ ایسے نقاد نئے لکھنے والوں کو، خواہ وہ شاعر ہوں یا ناول و افسانہ نگار، اسلوب سے عاری سمجھتے ہیں، کیوں کہ وہ اسلوب کو زبان اور ادب سے الگ کرکے دیکھتے ہیں اور اسے ایک اضافی (Additional) چیز سمجھتے ہیں جو ان کے نظریے کے مطابق کافی محنت و مشقت اور تجربے کے بعد حاصل ہوتی ہے۔

جب کسی زبان میں تصرف اور ایجاد و اختراع سے کام لیا جاتا ہے تو وہ زبان اپنے بنیادی اسلوب سے متغائر ہوکر ایک نئی شکل اختیار کرلیتی ہے جو اس زبان کا ایک نیا انداز یا اسلوب ہوتا ہے۔ یہ اسلوب اپنے نئے پن (یا انوکھے پن) کی وجہ سے لوگوں کو چونکاتا ہے اور ان کے دامن دل کو اپنی جانب کھینچتا ہے، لیکن کچھ ایسے لوگ بھی ہیں جو اس نئے یا انوکھے پن کو جسے ہم جدت پسندی بھی کہتے ہیں، مشکل پسندی سے تعبیر کرتے ہیں۔ غالب نے اپنی شاعری کے پہلے اور دوسرے دور میں جو اسلوب اختیار کیا تھا وہ یقیناً ایک انوکھا اور چونکا دینے والا اسلوب تھا جس میں نازک خیالی اور مضمون آفرینی کے ساتھ ساتھ جدت طرازی اور ایجاد پسندی بھی اپنی انتہا کو پہنچ گئی تھی۔ غالب چوں کہ غیر معمولی تخلیقی صلاحیتوں کے مالک تھے اس لیے وہ نادر تشبیہیں، دور از کار استعارے اور اچھوتے مضامین ایجاد کرنے کی زبردست قوت رکھتے تھے۔ ان کی اسی قوت ایجاد و اختراع اور ندرت و جدت پسندی کی وجہ سے ان کی شاعری اس دور کے سخن فہمی کے معیار سے میچ نہ کرسکی اور نکتہ چینی کا شکار ہوئی۔ ان کے معاصرین نے ان کی شاعری کو مشکل و مہمل اور بے معنی کہنے میں کوئی کسر اٹھا نہیں رکھی۔

(۲)

معاصر افسانہ نگار جب تک زبان کی بنی بنائی ڈگر پر چلتے ہیں، اس وقت تک وہ ہمارے نقادوں کو بہت بھلے لگتے ہیں، لیکن جیسے ہی وہ اس ڈگر سے ہٹ کر اپنے اسلوب میں وسعت، تنوع، تازگی، ندرت، جدت اور انوکھا پن پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں اور

نیا راستہ اختیار کرنا چاہتے ہیں تو یہ نقاد ان پر طرح طرح سے اپنا غصہ اتارنے لگتے ہیں اوران کے لیے ایسی زبان استعمال کرتے ہیں جو تنقید کی زبان نہیں کہی جا سکتی۔ ممتاز اردو نقاد اور دانشور وارث علوی کا رضوان احمد، عبدالصمد، شفق، اور شوکت حیات جیسے کامیاب افسانہ نگاروں کے ساتھ یہی تنقیدی رویہ رہا ہے۔ (۱) اسی قسم کا رویہ پاکستان میں جمیل جالبی کا بھی رہا ہے۔ انھوں نے بھی نئے تخلیق کاروں کے فن، تکنیک، زبان، اسلوب اور طریقِ کار پر سخت نکتہ چینی کی ہے۔ (۲) وارث علوی اور جمیل جالبی دونوں ''پٹی ہوئی لیک سے گریز'' کو غیر مستحسن قرار دیتے ہیں۔ یہاں گوپی چند نارنگ کا یہ قول نقل کرنا بے جا نہ ہوگا جس میں انھوں نے روایت سے بغاوت کو ''تخلیق کا سب سے بڑا رمز'' قرار دیا ہے:

> ''روایت سے رشتہ بنائے رکھنا جتنا ضروری ہے، اتنا ہی ضروری اس سے گریز یا اس سے بغاوت بھی ہے۔ نئی آواز، نئے اسلوب یا نئے انداز کو پانے کی تڑپ، ادب اور آرٹ کی اکتا دینے والی یکسانیت کے دشتِ بے اماں میں تمنا کا دوسرا قدم اٹھانے کی آرزو یا تازہ کاری کی تلاش تخلیق کا سب سے بڑا رمز ہے''۔ (۳)

'اسلوب' کا ذکر اگرچہ قدما کے یہاں بھی ملتا ہے، لیکن یہ ایک جدید لسانیاتی اصطلاح بھی ہے اور انگریزی لفظ (Style) کا ترجمہ ہے۔ لسانیاتی نقطۂ نظر سے 'اسلوب' (Style) سے مراد زبان میں تباین (Variation in language) ہے، لیکن یہ اسلوب کا وسیع تر مفہوم ہے، کیوں کہ زبان میں تباین (Variation) علاقائی سطح پر بھی پایا جاتا ہے اور سماجی و انفرادی سطح پر بھی۔ علاوہ ازیں موقع و محل (Situations) کے لحاظ سے بھی زبان میں تباین پیدا ہو جاتا ہے۔ 'اسلوب' اپنے خاص مفہوم میں ادبی زبان میں تباین سے سروکار رکھتا ہے۔ تباین شعری زبان میں بھی پایا جاتا ہے اور نثر کی زبان میں بھی، اور اسی کے مطالعے اور تجزیے کو 'اسلوبیات' (Stylistics) کہتے ہیں۔ ادب کے اسلوبیاتی مطالعے میں لسانیات سے کافی مدد لی جاتی ہے اور اس کی مختلف سطحوں۔ صوتی، لفظی، نحوی، معنیاتی پر ادبی متن کے مطالعے اور تجزیے کا کام انجام دیا جاتا ہے۔ اسلوبیات ایک ایسا میدان ہے جہاں ادب اور لسانیات ایک دوسرے کے ساتھ مل جاتے ہیں اور اس ملاپ کی وجہ زبان ہے جو ادب کا ذریعۂ اظہار (Medium) ہے اور لسانیات کا مواد و موضوع

(Content and subject matter)۔ ادبی زبان یا اسلوب کا مطالعہ جب لسانیات کی روشنی میں کیا جاتا ہے تو یہی مطالعہ 'اسلوبیات' کہلاتا ہے جس کا دوسرا نام 'اسلوبیاتی تنقید' ہے۔

اسلوبیاتی تنقید یا اسلوبیات معروضی مطالعۂ اسلوب ہے جس میں مصنف کی شخصیت وسوانح اور تاریخی حوالوں سے صرفِ نظر کر کے صرف ادبی متن پر توجہ مرکوز کی جاتی ہے اور اسے خود کفیل و با اختیار مان کر اس کا مطالعہ و تجزیہ کیا جاتا ہے اور اس کے اسلوبی خصائص (Style-features) کو نشان زد کیا جاتا ہے۔ یہ مطالعہ توضیحی، معروضی اور مشاہداتی ہوتا ہے، نہ کہ ادبی تنقید کی طرح تشریحی، تاثراتی اور وجدانی۔

اسلوبیاتی تنقید میں اقداری فیصلے نہیں کیے جاتے، یعنی کسی ادبی فن پارے کو اچھا یا برا ثابت نہیں کیا جاتا، کیوں کہ تعینِ قدر اس کا مقصود نہیں۔ اس کا مقصد تو صرف ادبی فن پارے کے لسانی اسٹرکچر کا توضیحی تجزیہ کر دینا ہے اور اس کے خصائص (Features) کو نشان زد کر دینا ہے، اور اگر ممکن ہو تو اس تجزیے سے کوئی نتیجہ بھی مرتب کیا جا سکتا ہے۔ لیکن یہ کوئی لازمی امر نہیں۔ کوئی فن پارہ یا کوئی ادیب محض اپنے اسلوبی خصائص کی بنیاد پر ہی منفرد و ممتاز قرار دیا جا سکتا ہے۔ بعض ناقدین کے نزدیک اس بات کی اتنی اہمیت نہیں کہ کیا کہا گیا ہے، جتنی کہ اس بات کی اہمیت ہے کہ کیسے یا کس طرح کہا گیا ہے۔ اسلوبیاتی تنقید کا تعلق آخر الذکر سے ہے۔ ادبی تنقید علاوہ اور باتوں کے، اس بات پر بھی اصرار کرتی ہے کہ کس طرح کہا جاتا (یا لکھا جاتا) چاہیے۔ اسلوبیاتی تنقید اور ادبی تنقید میں سب سے بڑا فرق یہی ہے۔

بعض تذکروں اور بیان و بلاغت کی کتابوں میں اسلوب اور اس کی چند قسموں کا ذکر ملتا ہے، مثلاً رنگین اسلوب، عاری اسلوب، دقیق اسلوب، سلیس اسلوب، مقفیٰ اسلوب، مرصع و مسجع اسلوب، وغیرہ۔ اسلوبیاتی تنقید میں اسلوب کی قسمیں لسانیاتی سطحات (Levels) کے حوالے سے بیان کی جاتی ہیں، مثلاً صوتی اسلوب، صرفی و لغوی اسلوب، لفظیاتی اسلوب، نحوی و قواعدی اسلوب، معنیاتی اسلوب، وغیرہ۔ ادبی تنقید میں اسلوب کی موضوعی تقسیم پائی جاتی ہے، مثلاً حکایتی اسلوب، سوانحی اسلوب، تمثیلی اسلوب، اساطیری اسلوب، داستانی اسلوب، بیانیہ اسلوب، وغیرہ۔ ان اسالیب میں ہر چند کہ موضوع کو بنیادی اہمیت حاصل ہے اور اسی کے لحاظ سے پیرایۂ اظہار اختیار کیا جاتا ہے، تاہم ان

اسالیب کو برتنے میں زبان کی عمل آوری اور کارکردگی سے انکار نہیں کیا جاسکتا، کیوں کہ ادبی فن پارہ موضوع کے لحاظ سے خواہ کیسا ہی ہو، وہ لسانی اسٹرکچر سے عاری یا مبرا نہیں ہوتا۔ لسانی اسٹرکچر موضوع در موضوع بدلتا رہتا ہے۔ بعض دوسرے اسالیب بھی ادب میں برتے جاتے ہیں، مثلاً استفہامیہ اسلوب، مکالماتی اسلوب، ڈرامائی اسلوب، ہدایتی اسلوب، ملفوظاتی اسلوب، خطیبانہ اسلوب، وغیرہ۔ ان اسالیب میں بھی زبان کی کارکردگی صاف دیکھی جاسکتی ہے۔ جن اسالیب کا ذکر اوپر ہوا ہے، ان کا مطالعہ وتجزیہ لسانیات کی مختلف سطحوں پر بہ خوبی کیا جاسکتا ہے۔ علاوہ ازیں علامتی واستعاراتی اسلوب اور تجریدی اسلوب کو اگرچہ ادب میں غیر معمولی اہمیت حاصل ہے، لیکن اسلوبیاتی تنقید انھیں بھی اپنے دائرۂ بحث میں لاتی ہے اور ایک دوسرے انداز سے ان کا مطالعہ وتجزیہ کرتی ہے جسے 'نشانیات' (Semiotics) کہتے ہیں۔

اسلوب کی ایک موضوعی شکل 'یادیاتی اسلوب' (یہ اصطلاح راقم السطور کی وضع کردہ ہے، اور اردو میں نئی ہے) بھی ہے جس کی جانب اب تک کسی کی توجہ مبذول نہیں ہوسکی ہے۔ اس کا تعلق ماضی کی یادوں سے ہے۔ یادِ ماضی (Nostalgia) ایک طرزِ احساس ہے۔ یہ ذہن کی اس کیفیت کا نام ہے جب انسان بیتے دنوں کی یادوں میں کھو جاتا ہے۔ ان یادوں کو ضبطِ تحریر میں بھی لایا جاتا ہے۔ یہی عمل 'یادنگاری' کہلاتا ہے۔ ماضی کی یادیں کسے نہیں ستاتیں۔ بعض اوقات تو یہ "عذاب" بن کر نازل ہوتی ہیں۔ ماضی کی یادوں کا انسان کے حافظے سے گہرا تعلق ہے۔ اختر انصاری کہتے ہیں۔

یادِ ماضی عذاب ہے یارب
چھین لے مجھ سے حافظہ میرا

دل کے اس نازک احساس اور پردۂ ذہن پر ابھرنے والی اس کیفیت کو بعض معاصر افسانہ نگاروں نے اپنی تخلیقات میں نہایت خوب صورت انداز سے بیانیہ کی شکل دی ہے۔ یادنگاری سے متعلق تمام تحریروں کو 'یادیات' کے ذیل میں رکھا جاسکتا ہے، خواہ ان کی علاحدہ حیثیت ہو یا وہ فکشن کا جزو ہوں۔

(۳)

'یادیاتی اسلوب' (راقم السطور کو اردو میں اس سے بہتر کوئی دوسری اصطلاح نظر

نہیں آئی) کی ایک عمدہ مثال ہمیں شوکت حیات کے افسانے "رحمت صاحب" میں ملتی ہے۔ رحمت صاحب ملازمت سے ریٹائر ہو چکے ہیں اور بڑھاپے کے دن گزار رہے ہیں جہاں صرف تنہائی ان کے ساتھ ہے۔ ان کی زندگی عذاب بن چکی ہے۔ وہ اپنے بیتے ہوئے دنوں کو یاد کرتے ہیں، بیوی کی رفاقت کو یاد کرتے ہیں جو اب مر چکی ہے۔ وہ ان خوش گوار لمحوں کو یاد کرتے ہیں جب ان کے تمام لڑکے ان کے آگے پیچھے پھرتے تھے، لیکن اب سب نے نظریں پھیر لی ہیں۔ ناسٹلجیا کی یہ کیفیت بیماری کی حد تک پہنچ جاتی ہے۔ وہ پرانی یادوں میں اتنا کھو جاتے ہیں اور بیتے دنوں کی یادیں انھیں اتنا مغموم اور افسردہ کر دیتی ہیں کہ "دن کی صاف وشفاف روشنی میں بھی انھیں ڈھلتی ہوئی شام کا احساس ہوتا ہے"۔ یہاں شوکت حیات نے استعاراتی اسلوب سے بھی کام لیا ہے۔ "ڈھلتی ہوئی شام" بڑھاپے کا نہایت خوب صورت استعارہ ہے۔ طویل العمری میں انسان کی زندگی میں جو خلا پیدا ہو جاتا ہے اسے وہ اپنی پرانی یادوں ہی سے پُر کرتا ہے اور بقیہ زندگی انھی یادوں کے سہارے جیتا ہے۔ اس پیرایۂ اظہار میں ماضی مطلق اور ماضی استمراری کے فعلی صیغوں کا کثرت سے استعمال ہوتا ہے اور امدادی افعال تھا، تھی، تھے، تھیں بھی جملے کی نحوی ساخت کا جزو بنتے ہیں، مثلاً،

ماضی میں جو مزہ مری شام وسحر میں تھا
اب وہ فقط تصور شام وسحر میں ہے

(فیض احمد فیضؔ)

غضنفر کا افسانہ "ڈگڈگی" علامتی اسلوب میں لکھا ہوا سیاسی رنگ کا ایک بہترین افسانہ ہے۔ اس افسانے کا مرکزی کردار ایک ڈگڈگی بجانے والا ہے۔ اس کردار میں اور ایک سیاسی لیڈر میں علامتی رشتہ پایا جاتا ہے۔ گویا ڈگڈگی بجانے والا Signifier ہے اور سیاسی لیڈر اس کا Signified۔ علامتوں کے سہارے یا فرڈی نینڈ ڈی سسیور کی اصطلاح میں 'نشانات' (Signs) کے سہارے (جس کے دو رخ ہیں: 'سگنی فائر اور سگنی فائڈ') دونوں کردار متوازی خطوط پر چلتے ہیں۔ دونوں اپنا اپنا پروپیگنڈا کرتے ہیں، دونوں بھیڑ اکٹھا کرتے ہیں، دونوں چرب زبانی اور لفاظی سے کام لیتے ہیں، دونوں مخصوص قسم کا لباس پہنتے ہیں، دونوں کا تخاطب 'بھولی بھالی جنتا' سے ہوتا ہے اور دونوں لوگوں کے سامنے

ہاتھ پھیلاتے ہیں (ایک اُن سے پیسے مانگتا ہے اور دوسرا ووٹ)۔ اس افسانے میں ڈگڈگی بجانے والے کی پٹاری، جس میں اس نے نہ جانے کیا کیا چھپا رکھا ہے، افسانے کے سیاسی تناظر میں ہیڈن ایجنڈا کی علامت بن جاتی ہے۔ سانپ اور نیولا کی ثنویت سے اس افسانے میں تمثیلی رنگ بھی پیدا ہو گیا ہے۔ یہ دونوں مخالف سیاسی پارٹیوں میں ہاتھا پائی اور لڑائی جھگڑے کی علامت بن کر نمودار ہوتے ہیں۔ یہ افسانہ اپنے اندر بلا کی علامتی واستعاراتی تہہ داری رکھتا ہے۔

ہدایتی اسلوب میں ایک تحکمانہ انداز پایا جاتا ہے۔ سید محمد اشرف نے اپنے افسانے "دعا" میں یہی اسلوب اختیار کیا ہے۔ اس افسانے میں صحیح معنی میں دو ہی کردار ہیں، ایک میم صاحب اور دوسرا ان کا ملازم۔ میم صاحب ایک آرام طلب، عیش پسند اور کاہل خاتون ہیں۔ وہ ہر وقت اپنے نوکر پر حکم چلاتی رہتی ہیں۔ اشرف نے اس افسانے میں صیغۂ فعلِ امر سے بہت کام لیا ہے۔ جس سے ہدایتی اسلوب کا صاف پتا چلتا ہے۔

نجمہ محمود کے ناول 'جنگل کی آواز' کی طرح ان کے بعض افسانوں میں بھی سوانحی رنگ جھلکتا ہے۔ اسی طرز کا ان کا ایک افسانہ "خالی جھولی" ہے۔ جس کے کچھ حصے ان کی اپنی زندگی کے بعض تجربات کا عکس پیش کرتے ہیں۔[۴] اس افسانے میں انھوں نے جس مسئلے پر افسانوی انداز میں اپنی توجہ مرکوز کی ہے وہ محض ان کا مسئلہ نہیں ہے، بلکہ ان جیسی بے شمار ماؤں کا مسئلہ ہے جنھیں درس و تدریس کی پیشہ ورانہ ذمہ داریوں سے عہدہ برآ ہونے کے لیے اپنے ننھے منے معصوم بچوں کو آیاؤں کے سہارے چھوڑنا پڑتا ہے۔ اس افسانے میں نجمہ نے جزئیات نگاری کی طرف خاص توجہ دی ہے۔ جس سے ان کے گہرے مشاہدے کا پتا چلتا ہے۔ اس کے مکالموں میں بول چال کی زبان کا اسلوب اختیار کیا گیا ہے جو اردو کے بنیادی اسلوب سے قریب تر ہے۔

معین الدین جینا بڑے کے افسانے "بھول بھلیاں" میں ڈرامائی اسلوب کی نشاندہی کی جا سکتی ہے۔ ممبئی جہاں انسانوں کا انبوہ پایا جاتا ہے، اس بھیڑ میں کون، کب، کہاں اور کیسے کھو جائے، اس بات کا ہمیشہ ڈر لگا رہتا ہے۔ ڈر، خوف اور Suspence کو جینا بڑے نے بڑے پُر اثر ڈرامائی انداز میں پیش کیا ہے۔ کھوجی رام جو اس افسانے کا مرکزی کردار ہے اور جو دوسروں کو کھوجتا اور تلاش کرتا رہتا ہے، اسے بھی انسانوں کی بھیڑ

میں کھو جانے کا ڈر رہتا ہے۔

بعض معاصر افسانہ نگاروں نے تمثیلی اسلوب میں بھی افسانے لکھے ہیں۔ تمثیل نگاری کی ایک بہترین مثال بیگ احساس کا افسانہ "ملبہ" ہے جس میں پرندوں کو کرداروں کی شکل دی گئی ہے۔ (۵) اس افسانے میں چڑا، چڑیا اور اس کے نوزائیدہ بچوں، نیز چمگادڑوں اور چونٹیوں کی موجودگی سے ایک ایسی علامتی فضا خلق کی گئی ہے جو انسان کے کرب کو منعکس کرنے کے ساتھ ساتھ زندگی کی بعض حقیقتوں اور سچائیوں کو بھی بے نقاب کرتی ہے۔

طارق چھتاری کا افسانہ "باغ کا دروازہ" اس بات کا بین ثبوت ہے کہ آج کے دور میں بھی داستانی اسلوب میں کامیاب افسانہ لکھا جا سکتا ہے اور تحیر و طلسم کا رنگ پیدا کیا جا سکتا ہے۔ داستانی اسلوب کی ایک صفت قصہ در قصہ بھی ہے۔ طارق کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے کہانی کے ایک کردار سے یہ کہلوا کر کہ "یہ ہمارے شہر کی بھی داستان ہے" ایک کہانی کو دوسری کہانی سے مربوط کر کے اپنے عہد کی حسیت کا بیانیہ رقم کیا ہے۔ فن کی سطح پر یہ افسانہ طارق چھتاری کا ایک انوکھا تخلیقی تجربہ ہے۔

"آخری کنگورا" سلام بن رزاق کے زور قلم کا نتیجہ ہے۔ (۶) یہ افسانہ ارباب اقتدار کے اس سسٹم پر ایک گہرا طنز ہے جس میں محمد علی جیسے شریف، بے ضرر، بے گناہ اور "عزت دار شہری" کو محض شک (اور ایک خاص مذہب کا ہونے) کی بنیاد پر حراست میں لے لیا جاتا ہے اور شدید نفسیاتی دباؤ ڈال کر اس سے پوچھ تاچھ کی جاتی ہے اور اول تو اسے اپنی بے گناہی ثابت کرنے کا موقع ہی نہیں دیا جاتا ہے، اور اگر وہ اپنی صفائی میں کچھ کہتا بھی ہے تو اس کی آواز صدا بہ صحرا ثابت ہوتی ہے۔ انجام کار رات کے گھپ اندھیرے اور مہیب سناٹے میں اسے کو لیس میں ڈال کر نیشنل ہائی وے پولیس چوکی سے دور ایک ویران اور سنسان مقام پر لے جایا جاتا ہے جہاں سے اس کی واپسی قطعاً ناممکن تھی۔ انجانے ڈر اور خون کو منجمد کر دینے والے خوف سے اس کا دل شدید تناؤ میں آ گیا تھا۔ پولیس کی کار جتنی تیزی کے ساتھ ہائی وے کی تاریک فضا میں ڈوبتی جاتی تھی، اتنی ہی تیزی کے ساتھ اس کا دل بھی ڈوبتا جاتا تھا۔ کار میں مکمل تاریکی تھی۔ اس نے کچھ کہنا چاہا، "مگر ایک اندیشہ ناک خیال نے اس کے گلے میں پھندا ڈال دیا۔ اور الفاظ ہونٹوں تک آنے سے پہلے ہی

حلق میں پھنس کر رہ گئے۔" اسی جملے پر سلام بن رزاق کا یہ افسانہ ختم ہو جاتا ہے۔

سلام نے اس افسانے میں علامتی و استعاراتی اسلوب اختیار کرنے کے علاوہ اشاریت سے بھی کام لیا ہے، لیکن کہیں بھی ابہام پیدا ہونے نہیں پایا ہے۔ اشاریت سے تخلیق کار کو یہ فائدہ ہوتا ہے کہ اسے پوری بات (سمجھا کر) نہیں کہنی پڑتی۔ صرف اشارہ ہی کافی ہوتا ہے۔ اور (سمجھنے کے لیے) بہت کچھ قاری پر چھوڑ دیا جاتا ہے۔ سلام بن رزاق اردو کے ایک منجھے ہوئے افسانہ نگار ہیں اور اشاریتی اسلوب پر ان کی گرفت اتنی ہی مضبوط ہے جتنی کہ دوسرے اسالیب پر۔ اس افسانے کے آخر میں چند الفاظ کے اشارے سے جو بات کہی گئی ہے وہ قاری کی سمجھ میں بہ خوبی آجاتی ہے۔ اشاریت کو، جو فنی سطح پر اظہار کی ایک انوکھی تکنیک ہے اس افسانے میں نہایت خوبی کے ساتھ برتا گیا ہے۔ اس کی دو اور مثالیں ملاحظہ ہوں:

جب پولیس کی کار فرانے کے ساتھ ہائی وے سے گذر رہی تھی جہاں ہر طرف تاریکی تھی (اور کار میں بھی گھپ اندھیرا تھا) تو کار میں بیٹھے ہوئے ایک "کرائم برانچ والے" سے محمد علی نے پوچھا: "اس وقت، وقت کیا ہوا ہے سر!" اس پر اس شخص نے استہزائیہ انداز میں جواب دیا: "اس وقت تمھارا ٹائم بہت خراب چل رہا ہے محمد علی!" کچھ دیر کی خاموشی کے بعد پھر اس شخص نے محمد علی سے پوچھا: "یہ بتاؤ اگر تمھیں کچھ ہو جائے تو تمھاری فیملی کی ذمہ داری کس کے سر ہوگی؟"

علامتی سطح پر بھی یہ ایک کامیاب افسانہ ہے۔ "آخری کنگورا" (جو اس افسانے کا عنوان بھی ہے)، انسانی بستی یا آبادی کی آخری حد کی علامت ہے جہاں انسانوں کے ساتھ انسانیت بھی ختم ہو جاتی ہے اور شروع ہو جاتی ہے بربریت اور سفاکی۔ "سانپ" کی امیج اذیت ناکی کی علامت کے طور پر استعمال کی گئی ہے۔ "اندھیرا" اور "تاریکی" بدی اور ظلم کی علامتی شکل ہے۔ "کالا بھجنگ" اور سیاہ فام شخص" جبر و تشدد اور بربریت کی علامت کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ اسی شخص نے محمد علی کو اس کے دونوں ہاتھوں کو پیچھے کر کے پولیس کی گاڑی میں دھکیل سا دیا تھا اور خود بھی اس میں بیٹھ کر ایک خاص مقصد سے اس کے ساتھ جا رہا تھا۔ "منحوس سناٹا" اور "ویرانی" سے ماحول میں انجانے خوف اور مہیب پُر اسراریت کی کیفیت پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ افسانے میں "قبرستان" کی موجودگی انسان کی

بے ثباتی کو تو مترشح کرتی ہی ہے، یہ موت کا بھی اشاریہ (Index) ہے اور ان دونوں میں اشاریتی رشتہ (Indexical relationship) پایا جاتا ہے۔

سلام بن رزاق نے ایک نہایت سنجیدہ اور Sensitive اشو پر قلم اٹھایا ہے اور صورت حال کو افسانے کا رنگ دے دیا ہے۔ زبان و بیان، پیرایۂ اظہار اور اسلوب پر پوری قدرت رکھنے کی وجہ سے ہی وہ اس افسانے کی کرافٹنگ میں نہایت کامیاب رہے ہیں۔

(۴)

واضح رہے کہ ہر ادبی تخلیق اپنے اسلوب کے ساتھ معرضِ وجود میں آتی ہے، لیکن یہ اس کے خالق کا مستقل اسلوب نہیں ہوتا، بلکہ تخلیق در تخلیق اس میں تبدیلی رونما ہوتی رہتی ہے۔ اکثر ایسا بھی ہوتا ہے کہ ایک ہی تخلیق میں کئی کئی اسالیب گھل مل جاتے ہیں جیسا کہ حسین الحق کے افسانے "کہرا" میں ہمیں دیکھنے کو ملتا ہے۔ اس میں بہ یک وقت کئی اسالیب کی نشاندہی کی جا سکتی ہے۔ اسلوب میں تنوع افسانے کی معنویت اور تہہ داری کو مجروح نہیں کرتا۔

جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے، اسلوب کی تشکیل ادب میں زبان کے مخصوص استعمال سے عمل میں آتی ہے۔ کوئی بھی ادیب اپنے تخلیقی عمل کے دوران زبان کا خالی خولی استعمال نہیں کرتا، بلکہ اسے اپنے مزاج اور اپنی تخلیقی ضرورتوں کے مطابق نئی شکل دیتا ہے جس سے وہ زبان Language plus بن جاتی ہے۔ جو فرق Language اور Language plus میں ہے، وہی فرق عام (بول چال کی) زبان اور ادبی و تخلیقی زبان میں پایا جاتا ہے۔

ادبی و تخلیقی زبان میں مختلف النوع اسلوبی خصائص (Style-features) پائے جاتے ہیں جن کا مطالعہ و تجزیہ اسلوبیات کے دائرے میں رہ کر کیا جاتا ہے۔ زبان کے عام استعمال سے ہٹا ہوا کوئی بھی استعمال یا کوئی بھی طرزِ اظہار اسلوبیاتی نقاد کی توجہ کا مرکز بن سکتا ہے۔ عام زبان Rigid اور بندھے ٹکے اصولوں کی پابندی ہوتی ہے، لیکن ادبی زبان میں زبردست Flexibility پائی جاتی ہے۔ اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ ادیب زبان کے مروج قاعدوں اور اصولوں سے انحراف کرتا ہے۔ معمول سے انحراف کی مثالیں شعری زبان میں بھی پائی جاتی ہیں اور نثر کی زبان میں بھی، اور یہ بات ادب کی زبان کی پہچان بن چکی ہے۔

عام زبان میں غیر ذی روح (Inanimate) اشیا کو ذی روح (Animate) میں پائی جانے والی (جبلّی) صفات سے متصف نہیں بتایا جاتا، لیکن ادبی زبان میں ایسا ممکن ہے۔ اس تناظر میں عبدالصمد کے افسانے "معیار" کا یہ اقتباس ملاحظہ ہو جس میں محلّہ منہ بسورتا ہے، گلیاں روتی ہیں، سڑکیں آہیں بھرتی ہیں اور پگڈنڈیاں سسکتی ہیں:

"وہ دبے پاؤں چپ چاپ اپنے شہر جا پہنچا۔ اس کے شہر اور محلے میں کوئی قابلِ ذکر تبدیلی نہیں آئی تھی۔ وہی اداس اور بے رونق شہر، وہی منہ بسورتا ہوا محلہ، وہی روتی ہوئی گلیاں، وہی آہ بھرتی ہوئی سڑکیں، وہی سسکیاں لیتی ہوئی پگڈنڈیاں"۔ (۷)

یہاں وزیر آغا کا ایک اقتباس نقل کرنا بے جا نہ ہوگا جس میں انھوں نے ادب کی پہچان کے سلسلے میں بالکل یہی بات کہی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"ادیب بے جان چیزوں کو ذی روح قرار دینے کی جہت کے تحت باہر کے مظاہر سے ایک تعلقِ خاطر قائم کرتا ہے۔ وہ بے جان اشیا تک میں روح پھونک کر انھیں زندہ کر دیتا ہے۔ چناں چہ پتھر بولنے لگتے ہیں، چاند مسکراتا ہے، صحرا اسے اپنی جانب بلاتے ہیں حتیٰ کہ کھڑکیاں، منڈیریں اور سڑکیں بھی ذی روح بن کر اس سے مکالمہ کرنے لگتی ہیں۔ اشیا کو روح تفویض کرنے کا یہ عمل جانداروں کو بھی انسانی سطح پر کھینچ لیتا ہے۔ چناں چہ درخت آہیں بھرتے ہیں، کلیاں مسکراتی ہیں، اور پرندے انسانی محسوسات کا اظہار کرنے لگتے ہیں۔ حد یہ کہ سناٹا بولتا ہے، ہوا کا دامن اسے مس کرتا اور سمندر لوری دیتا ہے۔ گویا ادب اپنے لمس سے لخت لخت اشیا کو باہم مربوط کر کے کائنات کو اس کی یکتائی لوٹا دیتا ہے، اور یہ بات عقل کے تجزیاتی عمل کا الٹ ہے۔" (۸)

اگر کوئی شخص دو زبانوں پر اظہار کی قوت رکھتا ہے تو اسے ذولسانی (Bilingual) کہتے ہیں۔ موقع و محل (Situations) اور سیاق و سباق (Context) کے لحاظ سے وہ اپنی روز مرہ کی زندگی میں دونوں زبانوں کا استعمال کرتا ہے۔ پہلی زبان اس کی مادری زبان ہوتی ہے اور دوسری زبان اکتسابی زبان کہلاتی ہے جسے وہ اپنی مادری زبان سیکھنے کے بعد رسمی

طور پر (Formally) سیکھتا ہے۔ ہمارے معاشرے میں تعلیم یافتہ طبقہ اپنی مادری زبان پر عبور رکھنے کے ساتھ ساتھ انگریزی زبان پر بھی حتی المقدور دسترس رکھتا ہے۔ معاصر اردو افسانہ نگار چوں کہ اردو کے علاوہ انگریزی بھی جانتے ہیں، اس لیے وہ اپنی تخلیقات میں انگریزی الفاظ، فقرے (اور جملے) اکثر استعمال کرتے ہیں۔ اس لسانی عمل کو 'کوڈ سوِچنگ' (Code-switching) اور کوڈ مِکسنگ (Code-mixing) کا نام دیا گیا ہے۔ اردو فکشن کی تاریخ میں جس کثرت سے قرۃ العین حیدر نے اپنی تخلیقات میں اردو- انگریزی کوڈ سوِچنگ اور کوڈ مِکسنگ کی ہے وہ اپنی مثال آپ ہے۔ معاصر افسانہ نگاروں کے یہاں بھی یہ رجحان عام ہے، جس سے صرفِ نظر نہیں کیا جاسکتا۔

واضح رہے کہ ہم مابعد جدید دور میں سانسیں لے رہے ہیں۔ اس دور کی ایک نمایاں خصوصیت تکثیریت ہے جو وحدیت کی برعکس صورتِ حال ہے۔ اس صورتِ حال نے لسانی سطح پر کافی اتھل پتھل پیدا کی ہے۔ اب تہذیبی و ثقافتی سطح پر کسی ایک زبان کی اجارہ داری ختم ہوتی جارہی ہے۔ اب جتنی تیزی کے ساتھ معاشرہ یک لسانیت کی بندش کو توڑ کر ذولسانیت اور کثیر لسانیت کی جانب سفر کر رہا ہے، اتنی ہی تیزی کے ساتھ علاقائی زبانیں اور مقامی بولیاں سر ابھار رہی ہیں، بولیوں کے زبانیں بننے کے عمل، اور اپنے علاقائی حدود کو توڑ کر وسیع تر علاقوں میں نفوذ کر جانے کے عمل کا آغاز ہو چکا ہے۔ علاقائی زبانوں اور بولیوں کی اس توانائی، تحرک اور قوتِ عمل کی وجہ سے اردو جو آئینی اعتبار سے کسی بھی صوبے کی (پہلی) علاقائی زبان نہیں ہے، شدید خطرے سے دوچار ہے۔ اگر کوئی حکمتِ عملی (بہت جلد) اختیار نہ کی گئی تو اس زبان کے دوسری زبانوں بالخصوص ہندی کے ساتھ مدغم (Assimilate) ہو جانے کے امکانات کافی روشن ہیں (ہندی علاقوں میں اردو بولنے والوں کی نئی نسل تو اردو رسم خط سے نابلد ہو ہی چکی ہے!)۔

انگریزی زبان کا معاملہ دوسرا ہے۔ ہر چند کہ انگریزی تیسری دنیا کے ممالک کو نوآبادیاتی صورتِ حال کی دین ہے، لیکن عصری ضرورتوں اور تقاضوں کے ماتحت برطانوی نوآبادکاروں کی اس زبان نے تصادمی صورت پیدا کرنے کے بجائے انجذابی صورت پیدا کر دی ہے جس کے نتیجے میں ہندو پاک کی تمام زبانوں نے اس کے بے شمار الفاظ و تراکیب اور لاتعداد فقرے، جملے اور ضرب الامثال اپنے اندر جذب کر لیے ہیں۔

معاصر اردو افسانوں میں اس لسانی انجذاب کی جھلک صاف نظر آتی ہے۔ یٰسین احمد کے افسانے "درماں" کا یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

"اس رات کو بیگم مرزا کے ہاں پارٹی چل رہی تھی... جب بھی مرزا صاحب کو اپنے وطن کا کوئی فرد نظر آتا وہ فوراً اسے دوست بنا لیتے۔ ویک اینڈ پر اسے لنچ یا ڈنر پر مدعو کرتے۔ اور اپنے دوسرے دوستوں سے اس کو متعارف کراتے... ہم سب اعلیٰ تعلیم یافتہ تھے۔ انٹلکچول تھے۔ حالات حاضرہ پر بھرپور نظر رکھنے والے اور جدید علوم سے آراستہ... بیگم مرزا پکوان میں مہارت رکھتی تھیں۔ نئے نئے اور عمدہ ڈش تیار کرتی تھیں کہ کھانے والے انگلیاں چاٹتے رہ جائیں۔ اس وقت بھی انھوں نے کئی قسم کی لذیذ اور ذائقہ دار ڈشز بنائی تھیں"۔ (۹)

اسی طرح ترنم ریاض نے ایک طبی موضوع پر افسانہ لکھ کر انگریزی کی کئی طبی اصطلاحات استعمال کی ہیں۔ ان کے اس افسانے کا عنوان ہے "خواب جوانی" اور اس میں استعمال شدہ بعض انگریزی الفاظ واصطلاحات یہ ہیں: (۱۰) ۱۔ "آپریشن" (Operation)، ۲۔ "آکسیجن" (Oxygen)، ۳۔ "Infection"، ۴۔ "کلون" (Clone)، ۵۔ Gens "کا" Code، ۶۔ Gens "کا ڈی کوڈ"، ۷۔ "DNA" اور "RNA"، ۹۔ "Genetic Engineer" وغیرہ۔

معاصر اردو افسانہ نگاروں نے اپنے افسانوں میں انگریزی الفاظ وتراکیب استعمال کرنے کے علاوہ اپنے بعض افسانوں کے عنوانات بھی انگریزی میں رکھے ہیں، مثلاً "کنفیشن" Confession (اسلم خان) (۱۱)، "کینسر" Cancer (انور سجاد) (۱۲)، "ٹیبلو" Tablou (ساگر سرحدی) (۱۳)، "بیسمنٹ" Basement (جابر حسین) (۱۴)، "سوسائٹی" Society (سید محمد حسن) (۱۵)، "پورٹریٹ" Portrait (جتندر بلو) (۱۶)، "البم" Album (شروان کمار ورما) (۱۷)، "بلڈ بینک" Blood Bank (آصف فرخی) (۱۸)، "سلیپنگ بیوٹی" Sleeping Beauty (طاہرہ اقبال) (۱۹)، "وزیٹنگ کارڈ" Visiting Card (طارق شاہین) (۲۰)، "ڈسٹ بن" Dust Bin (نعیمہ ضیاء الدین) (۲۱)، "ڈیوٹی" Duty (فاطمہ تاج) (۲۲)، وغیرہ۔

ہندی الفاظ کے استعمال کے سلسلے میں بھی معاصر اردو افسانہ نگاروں کا رویہ نہایت فراخ دلانہ رہا ہے۔ ان افسانہ نگاروں نے اپنی تخلیقات میں بہ قدر ضرورت کثیر تعداد میں ہندی الفاظ استعمال کیے ہیں جن میں تدبھو اور تتسم دونوں طرح کے الفاظ شامل ہیں۔ ہندی الفاظ کا تناسب ان افسانوں میں زیادہ ہو جاتا ہے جن کے کردار غیر مسلم ہوتے ہیں۔ ابنِ کنول کا ایسا ہی ایک افسانہ بہ عنوان "ہمنک چھیپ" ہے جس میں ہندی الاصل الفاظ بہ کثرت استعمال کیے گئے ہیں اور بعض اردو الفاظ کے تلفظ کو بھی نرم بنا دیا گیا ہے۔ ایسا کرنا اس لیے ضروری تھا کہ یہ الفاظ دلت طبقے کے ان پڑھ کرداروں سے ادا کرائے گئے ہیں۔ اس افسانے کا ایک اقتباس ملاحظہ ہو (واضح رہے کہ اس افسانے کا عنوان بھی ہندی الاصل ہے):

> "اعلیٰ ذات کے افراد نے بڑے بڑے جلسوں کا انعقاد کیا جن میں کہا گیا کہ "یہ حکومت ناستک ہے۔ دھرم کو بھرشٹ کر رہی ہے۔ ہماری صدیوں سے چلی آ رہی پرمپراؤں کو ختم کر رہی ہے۔ کوئی بھی آدمی چھوٹا بڑا ہمارے بنانے سے نہیں بنتا، بلکہ بھگوان اسے چھوٹا بڑا بناتے ہیں۔ یہ سب آدمی کے کرموں کا پھل ہوتا ہے۔ سنسار میں جو اچھے کام کرتا ہے اس کا جنم اچھے کوئی میں ہوتا ہے، اور جو برے کرم کر کے یہاں سے جاتا ہے اسے نچلی جاتوں میں پیدا کیا جاتا ہے..."
>
> پورے ملک میں اس طرح کی سبھاؤں کا اہتمام کیا گیا اور دھرم کے نام پر انسانی برادری کی طبقاتی تقسیم کو جائز قرار دیا گیا... ایسا نہیں تھا کہ رام پیارے کو ملک میں ہونے والے ان ہنگاموں کا پتا نہ ہو... لیکن رام پیارے اس وقت ان باتوں میں حصہ نہیں لے رہا تھا۔ وہ تو مستقل اسی جوڑ توڑ میں لگا ہوا تھا کہ آرکشن سے اس کے پریوار کو کتنا فائدہ پہنچے گا۔ وہ کہنے لگا... "ابھی تو لگتا نہیں کہ یہ کانون لاگو ہو جائے گا۔ ان اونچی ذات والوں نے تو بڑا ہنگامہ کر رکھا ہے۔ پورے دیس میں آرکشن ورودھی آندولن ہو رہے ہیں..." (۲۳)

معاصر اردو افسانے کی زبان اور اسلوب کے بارے میں خلاصۂ کلام کے طور پر چند باتیں کہی جاسکتی ہیں جو درج ذیل ہیں:

۱- معاصر افسانے کی زبان نہ تو بالکل شاعرانہ ہے اور نہ ہی بالکل سپاٹ۔ یہ ضرور ہے کہ بعض افسانہ نگاروں کے یہاں یہ عام بول چال کی زبان سے بہت قریب ہو جاتی ہے۔

۲- معاصر افسانے کی زبان میں تنوع اور Flexibility کا عنصر کافی نمایاں ہے جس سے تازگی کا احساس ہوتا ہے۔ کہیں کہیں زبان کے معمول (Norm) سے انحراف بھی پایا جاتا ہے، لیکن ایسا تخلیقی ضرورتوں کے شدید تقاضوں کے تحت ہی کیا گیا ہے۔

۳- معاصر افسانے کی زبان میں متعلقہ علاقائی اور مقامی لسانی اثرات کی جھلک بھی نظر آتی ہے۔ دوسری زبانوں اور بولیوں کی لفظیات کی شمولیت سے اردو کے ذخیرۂ الفاظ اور اردو سلینگ (Slang) میں کسی قدر اضافہ ہوا ہے۔ بلکہ اس سے اس امر کا بھی جواز پیدا ہوتا ہے کہ اردو ایک ''ہندوستان گیر'' زبان ہے۔

۴- معاصر افسانہ نگاروں نے حسبِ ضرورت علامتوں، استعاروں اور تشبیہوں کا بھی استعمال کیا ہے، لیکن ان میں ندرت اور تازہ کاری ہے۔ اس سے زبان نہ تو بوجھل ہوئی ہے اور نہ ابہام کا شکار ہوئی ہے۔

۵- معاصر افسانہ نگاروں کے یہاں اسلوب کی رنگارنگی اور طرزِ اظہار میں جدت اور ندرت کا بھی احساس ہوتا ہے۔

۶- معاصر افسانہ نگاروں نے پرانی روش کو ترک کر کے مابعد جدید دور میں اپنے تخلیقی عمل کے ذریعے اردو زبان کو عوام تک پہنچانے اور اسے عوامی ترسیل کا ذریعہ بنانے میں نمایاں کردار ادا کیا ہے۔

حواشی

۱- دیکھیے وارث علوی، 'جدید افسانہ اور اس کے مسائل' (نئی دہلی: نئی آواز، جامعہ نگر، ۱۹۹۰ء)، ص ص ۳۲ تا ۳۵۔

۲- دیکھیے جمیل جالبی کی کتاب 'نئی تنقید'، مرتبہ خاور جمیل (دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۴ء)۔

۳- بہ حوالہ راشد انور راشد، "فکشن تنقید اور گوپی چند نارنگ"، مطبوعہ 'مباحثہ' (پٹنہ)، جلد ۱۰، شمارہ ۳۶ (دسمبر ۲۰۱۰ تا مارچ ۲۰۱۱ء)، ص ۳۳۔

۴- نجمہ محمود، "خالی جھولی"، مشمولہ 'جنگل کی آواز' از نجمہ محمود (علی گڑھ: وژن پبلی کیشنز، ۲۰۱۱ء)۔

۵- بیگ احساس، "ملبہ"، مطبوعہ ماہنامہ 'شاعر' (ممبئی)، افسانہ نمبر، جلد ۵۲، شمارہ ۱۱-۱۰ (۱۹۸۱ء)۔

۶- سلام بن رزاق، "آخری کنگورا"، مطبوعہ سہ ماہی 'بادبان' (کراچی)، خاص نمبر، شمارہ نمبر ۱۲ (اکتوبر تا دسمبر ۲۰۰۸ء)۔

۷- عبدالصمد، "معیار"، مطبوعہ 'مباحثہ' (پٹنہ)، جلد ۳، شمارہ ۲۷ (جنوری تا مارچ ۲۰۰۷ء)، ص ۹۰۔

۸- وزیر آغا، 'تنقید اور جدید اردو تنقید' (نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، ۱۹۸۹ء)، ص ص ۱۵-۱۳۔

۹- شین احمد، "درماں"، مطبوعہ 'مباحثہ' (پٹنہ)، جلد ۹، شمارہ ۳۵ (جون تا نومبر ۲۰۱۰ء)، ص ص ۱۳۰-۱۳۷۔

۱۰- ترنم ریاض، "خواب جوانی"، مطبوعہ 'آجکل' (نئی دہلی)، جلد ۵۹، شمارہ ۸ (مارچ ۲۰۰۱ء)۔

۱۱- اسلم خان، "کنفیشن"، مطبوعہ 'نیا ورق' (ممبئی)، جلد ۱، شمارہ نمبر ۲ (اپریل تا جون ۱۹۹۷ء)۔

۱۲- انور سجاد، "کینسر"، مشمولہ 'بہترین نئی کہانیاں'، مرتبہ اعجاز راہی اور احمد داؤد (راول پنڈی: دستاویز پبلی کیشنز، ۱۹۸۰ء)۔

۱۳- ساگر سرحدی، ''نیلو''، مشمولہ 'بہترین نئی کہانیاں'، مرتبہ اعجاز راہی اور احمد داؤد (راول پنڈی: دستاویز پبلی کیشنز، ۱۹۸۰ء)۔

۱۴- جابر حسین، ''مصحف''، مطبوعہ 'آجکل' (نئی دہلی)، جلد ۵۹، شمارہ ۸ (مارچ ۲۰۰۱ء)۔

۱۵- سید محمد حسن، ''سوسائٹی''، مطبوعہ ماہنامہ 'شاعر' (ممبئی)، جلد ۷۹، شمارہ ۶ (جون ۲۰۰۸ء)۔

۱۶- جتیندر بلو، ''پورٹریٹ''، مطبوعہ 'مباحثہ' (پٹنہ)، جلد ۹، شمارہ ۳۵ (جون تا نومبر ۲۰۱۰ء)۔

۱۷- شروَن کمار ورما، ''البم''، مطبوعہ ماہنامہ 'شاعر' (ممبئی)، جلد ۶۳، شمارہ نمبر ۳، ۴ و ۵ (۱۹۹۳ء)۔

۱۸- آصف فرخی، ''بلڈ بینک''، مطبوعہ ماہنامہ 'شاعر' (ممبئی)، ہم عصر اردو ادب نمبر، جلد ۶۸، شمارہ نمبر ۵ تا ۱۲ (مئی تا دسمبر ۱۹۹۷ء)۔

۱۹- طاہرہ اقبال، ''سلیپنگ بیوٹی''، مطبوعہ ماہنامہ 'شاعر' (ممبئی)، جلد ۷۹، شمارہ نمبر ۳ (مارچ ۲۰۰۸ء)۔

۲۰- طارق شاہین، ''وزیٹنگ کارڈ''، مطبوعہ سہ ماہی 'بادبان' (کراچی)، خاص نمبر، شمارہ نمبر ۱۲ (اکتوبر تا دسمبر ۲۰۰۸ء)۔

۲۱- نعیمہ ضیاء الدین، ''ڈسٹ بن''، مطبوعہ ماہنامہ 'اوراق' (لاہور)، خاص نمبر (اردو ادب کے پچاس سال)، جلد ۳۲، شمارہ ۷ و ۸ (جولائی، اگست ۱۹۹۷ء)۔

۲۲- فاطمہ تاج، ''ڈیوٹی''، مطبوعہ ماہنامہ 'شاعر' (ممبئی)، جلد ۸۲، شمارہ نمبر ۱ (جنوری ۲۰۱۱ء)۔

۲۳- ابن کنول، ''ہمنک چھپ''، مطبوعہ ماہنامہ 'شاعر' (ممبئی)، ہم عصر اردو ادب نمبر، جلد ۶۸، شمارہ نمبر ۵ تا ۱۲ (مئی تا دسمبر ۱۹۹۷ء)، ص ص ۳۶۱–۳۶۰۔

'دِوّیہ بانی' - ایک دلت بیانیہ

ہندوستانی معاشرے کے دبے کچلے، پسے ہوئے اور پس ماندہ طبقے کے لوگ آج 'دلت' کہے جاتے ہیں۔ گاندھی جی نے انھیں 'ہریجن' کا نام دیا تھا۔ سرکاری طور پر انھیں 'شیڈولڈ کاسٹ' کہا جانے لگا۔ دلت دراصل ہندوؤں کی نچلی ذات (Low-caste) سے تعلق رکھنے والے وہ غریب، کم زور، ور پچھڑے ہوئے لوگ ہیں جنھیں ہندو طبقۂ اشرافیہ نے سماجی، تہذیبی اور مذہبی سطح پر الگ تھلگ کر کے رکھ دیا ہے۔ اونچی ذات کے ہندوؤں کے ذریعے دلتوں کا استحصال اور ان کی ذلت و خواری کوئی نئی بات نہیں ہے۔ یہ سلسلہ ویدک عہد سے جاری ہے۔ ہندوؤں کی قدیم مقدس کتاب 'مانو دھرم شاستر' (جسے *Laws of Manu* بھی کہتے ہیں) کے مطالعے سے پتا چلتا ہے کہ قدیم عہد میں ہندو معاشرے کی بنیاد ذات پات کی تفریق پر رکھی گئی تھی۔ اونچی ذات کے ہندوؤں یا طبقۂ اشرافیہ میں برہمن، چھتری، اور ویش شامل کیے گئے تھے جنھیں الگ الگ کام اور ذمے داریاں سونپی گئی تھیں، اور نچلی ذات کے ہندو شودر کہلاتے تھے جنھیں اونچی ذات کے ہندوؤں کی خدمت گزاری پر مامور کیا گیا تھا۔ ان میں سے کسی کی بھی ذات تبدیل نہیں ہو سکتی تھی۔ ان کی آئندہ نسلوں کی ذات بھی وہی مانی جاتی تھی جو ان کے پورو جنوں یعنی آباء کی ذات ہوتی تھی۔ ان چار ذاتوں کے علاوہ ہندوؤں کا ایک اور طبقہ بھی تھا جسے ذات سے باہر (Outcaste) سمجھا جاتا تھا، اور یہ 'اچھوت' کہلاتا تھا۔ انھیں ایسے ادنیٰ کام سونپے گئے تھے جنھیں سرانجام دینا باعثِ عار اور موجبِ شرم و ذلت سمجھا جاتا تھا۔ یہی اچھوت اور شودر آج کے دلت ہیں۔ غضنفر کا ناول 'دِوّیہ بانی' (۲۰۰۰ء) اسی سماجی و تہذیبی تناظر میں لکھا گیا ہے۔

کئی جدید ہندوستانی زبانوں، مثلاً مراٹھی، گجراتی، ہندی، تامل، تلگو، وغیرہ کے

ادب میں دلتوں کے مسائل اور ان کی طرز زندگی پر خاصی توجہ دی گئی ہے، لیکن اردو میں پریم چند (۱۸۸۰ تا ۱۹۳۶ء) سے قبل دلتوں کی حالت کی جانب کسی ادیب کی توجہ مبذول نہیں ہوئی تھی۔ پریم چند غالباً پہلے اردو ادیب ہیں جنھوں نے اپنے ناول 'گوشۂ عافیت' (۱۹۲۰ء) میں کسانوں کے ساتھ دلتوں کے دکھ درد اور مسائل کو بھی حقیقی رنگ میں پیش کیا۔ انھوں نے اپنا آخری افسانہ ''کفن'' (۱۹۳۶ء) بھی دلت تناظر ہی میں لکھا اور گھیسو، مادھو اور بدھیا جیسے ناقابلِ فراموش کردار تخلیق کیے۔ پریم چند کے بعد ایک طویل عرصے تک اردو میں کسی اور نے اس موضوع پر قلم نہیں اٹھایا، لیکن مابعد جدیدیت کے فروغ پاتے ہی ادبی صورتِ حال یکسر تبدیل ہو گئی اور بعض اردو ادیبوں نے دلتوں کے مسائل پر بھی لکھنا شروع کیا، جن میں جابر حسین کے علاوہ ایک نمایاں نام غضنفر کا بھی ہے۔ انھوں نے 'دِویہ بانی' لکھ کر اردو ناول نگاری میں ایک نئے اور اچھوتے موضوع کا اضافہ کیا ہے، لہٰذا 'دِویہ بانی' کو اگر اردو کا پہلا باقاعدہ دلت ناول کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔

(۲)

غضنفر نے 'دِویہ بانی' میں دلتوں کی زندگی اور ان کے رہن سہن کے طور طریقوں، نیز مسائل و مشکلات کی بہترین عکاسی کی ہے، اور ان کی ابتر سماجی حالت اور ان کے دکھ درد کو حقیقی رنگ میں پیش کیا ہے۔ اسی کے ساتھ انھوں نے دلتوں کا استحصال کرنے والوں کا بھی پردہ فاش کیا ہے۔ 'دِویہ بانی' کی قرأت ہمیں یہ بتاتی ہے کہ اونچی ذات کے ہندو (بالخصوص برہمن) دلتوں پر کیسے کیسے مظالم روا رکھتے ہیں۔ ذرا ذرا سی بات پر انھیں کس بری طرح مارا پیٹا جاتا ہے۔ پوتر بانی (مقدس کلام) دِویہ بانی سننے پر ان کے کان میں پگھلا ہوا سیسا ڈال دیا جاتا ہے جو ان کی قوتِ سماعت کو سلب کر دیتا ہے، اور انھیں اس بری طرح زد و کوب کیا جاتا ہے کہ جسم لہولہان ہو جاتا ہے۔ انھیں 'بھگوان' کا نام لینے سے بھی منع کیا جاتا ہے۔ دلتوں کو ندی کے صاف پانی میں نہانا، جہاں اونچی ذات کے ہندو نہاتے ہیں، ورجت (ممنوع) ہے۔ دلت مرد عورتوں کو گندے نالے کے پانی میں نہانا پڑتا ہے۔ دلت اونچی ذات کے ہندوؤں کے صاف ستھرے اور کشادہ رہائشی علاقے یا مکھن ٹولے سے دور ایک

تنگ وتاریک گلیوں والی پُرتعفن گندی بستی میں رہتے ہیں جو چنولی کہلاتی ہے۔ ان کے پھوس اور چھپر کے بنے مکان، دیواریں اور فرش دیکھ کر گھن آتی ہے۔ ان کے گھروں کی کیچڑ اور بدبودار پانی سے بھری لبالب نالیوں میں کلبلاتے ہوئے کیڑوں کو دیکھ کر متلی آنے لگتی ہے، اور گھروں کے آس پاس کی گندگی، غلاظت، کوڑوں کے ڈھیر، گوبر اور مَل موتر (بول و براز) سے اٹھنے والی بدبو سے دماغ پراگندہ ہو اٹھتا ہے۔ دلتوں کے کھانوں کے برتن کتوں کے کھانے کے برتنوں جیسے ہوتے ہیں۔ ان کے لیے کھانا بھی دوسرا بنتا ہے۔ جو بھوجن (کھانا) اونچی ذات کے ہندو کھاتے ہیں وہ انھیں نہیں دیا جاتا ہے۔ دلت کٹھن پرشرم (سخت محنت) کرتے ہیں، کیوں کہ اونچی ذات کے ہندوؤں کے بہ قول "ایشور نے شرم (محنت و مشقت) انھی کو سونپا ہے۔" گاؤں کی پاٹھ شالا میں گروجی دوویہ بانی سناتے ہیں، لیکن جو نچلی ذات کے ہندو ہیں ان کے لیے یہ نہیں ہے۔ اونچی ذات کے ہندو کہتے ہیں کہ "جو ہم میں سے نہیں ہے اس نے دوویہ بانی سنی تو ڈنڈ (سزا) کا بھاگی ہوگا۔" ان کا یہ بھی عقیدہ ہے کہ "ہمارے اتِرکت (علاوہ) جو کوئی دوویہ بانی سنے گا، اس پر دیوتا کا شراپ (عذاب) پڑے گا۔"

دلت مرد دبلے پتلے اور لاغر ہوتے ہیں جن کا اوپر سے نیچے تک رنگ میلا ہوتا ہے۔ دلت عورتیں بھی کالی کلوٹی ہوتی ہیں۔ ان کی ساڑی میلی چکٹ رہتی ہے۔ دلتوں کے بچے بھی دھول مٹی اور کیچڑ میں لت پت، گندے اور ننگ دھڑنگ رہتے ہیں۔ دلتوں کی غربت کا یہ عالم ہے کہ وہ اپنا پیٹ بھرنے اور بھوک مٹانے کے لیے مرے ہوئے ڈانگر (جانور) کا سڑا ہوا مانس (گوشت) کھانے سے بھی گریز نہیں کرتے۔ دلتوں کے بچے پاٹھ شالا نہیں جاسکتے، کیوں کہ وہاں دوویہ بانی سنائی جاتی ہے جو ان کے لیے ورجت (ممنوع) ہے۔ دلت یہ سارے ظلم وستم اور ناانصافیاں برداشت کرتے رہتے ہیں، لیکن اُف تک نہیں کرتے، کیوں کہ انھیں اونچی ذات کے ہندوؤں (برہمنوں) کے عتاب کا ڈر ہر وقت ستاتا رہتا ہے۔

غضنفر کا یہ ناول دلتوں اور برہمنوں کے درمیان روایتی تضادات اور سماجی

نابرابریوں کو بہ خوبی اجاگر کرتا ہے۔ اسی کے ساتھ یہ باھمن ٹولے کے ایک معزز برہمن خانوادے کے بزرگ، جنھیں لوگ 'بابا' کہتے ہیں، کی شخصیت کے تضاد اور کردار کے دوہرے پن کو بھی طشت ازبام کرتا ہے۔ بابا بہ ظاہر مذہب کے ٹھیکے دار اور اخلاقی قدروں کے پاس دار ہیں، لیکن بہ باطن بدطینت اور بدکردار۔ اس کا پردہ بالآخر فاش ہو جاتا ہے۔ ان تمام امور کے باوصف 'دویہ بانی' برہمن زادے بالیشور اور ایک دلت کے پیٹ سے جنم لینے والی بندیا کے پیار کی کہانی بھی ہے جسے بیانیہ (Narrative) کی شکل دی گئی ہے۔

'دویہ بانی' بیانیہ اسلوب میں لکھا ہوا ایک دلت ناول ہے۔ بیانیہ یا ادبی بیانیہ دراصل کہانی ہی کا دوسرا نام ہے جس میں کہانی ہی کی طرح پلاٹ، واقعات کا تسلسل اور کردار ہوتے ہیں۔ بیانیہ میں کہانی کی طرح کلائمکس (Climax) بھی ہوتا ہے۔ ایک مکمل بیانیہ میں بہ لحاظ ترتیب تین حصے پائے جاتے ہیں یعنی، ابتدا۔ ارتقا۔ انتہا۔ انھیں ہم آغاز، وسط اور انجام بھی کہہ سکتے ہیں۔ یہ دراصل بیانیہ کی زمانی ترتیب ہے جو عمودی (Vertical) ہے۔ بیانیہ کہانی تو ہوتا ہی ہے، کہانی کا کوئی حصہ بھی بیانیہ ہو سکتا ہے۔ بیانیہ میں مصنف یا ناول نگار خود راوی یا بیان کنندہ (Narrator) ہوتا ہے، لیکن اگر بیانیہ طویل ہے تو اس کا کوئی کردار بھی راوی بن سکتا ہے، مثلاً دانو اور دیوتا کے درمیان امرت حاصل کرنے کے لیے جو یدھ (جنگ) ہوا تھا اور جس میں دیوتاؤں کی جیت ہوئی تھی اس کا راوی اس یدھ کے ناٹک میں بھاگ (حصہ) لینے والا جاگیشور ہے جو اس ناول کا ایک کردار ہے۔ اسی طرح گاؤں کی ناٹک منڈلی میں کھیلے گئے ایک ناٹک میں برہما ایک کردار کی شکل میں نمودار ہوتے ہیں اور اپنے سر، بازو، پیٹ، اور پیر سے انسانوں کی تخلیق کرتے ہیں، پھر کہتے ہیں، ''میں برہما ہوں، تم سب کا جنم داتا، مجھے پرنام کرو''۔ اس کے بعد کے پورے منظرنامے کے راوی برہما ہی ہیں۔

ناول کا تانا بانا ذات پات کے بھید بھاؤ اور سماجی تفریق کی بنیاد پر تیار کیا گیا ہے جس میں ہندو دیومالائی عناصر کو بھی شامل کر لیا گیا ہے۔ اس میں رونما ہونے والے واقعات میں زمانی تسلسل ہے اور کرداروں کے فعل و عمل کے ذریعے بیانیہ آگے بڑھتا چلا

جاتا ہے، ارتقا کی منزلیں طے کرتا ہے، اور ایک وقت ایسا آتا ہے جب یہ اپنی انتہا کو پہنچ جاتا ہے اور کہانی ختم ہو جاتی ہے۔ اس ناول کا فکری محور قدم قدم پر پائے جانے والے تضادات، فرسودہ عقائد، کھوکھلی مذہبیت، سماج کے دوہرے معیار، منتقی اقدار اور جبر و استحصال، نیز طبقۂ اشرافیہ کے وضع کردہ صدیوں پرانے نارم (معمول) کے خلاف احتجاج (Protest) ہے۔ اس اعتبار سے اسے ایک 'پروٹسٹ ناول' کہا جا سکتا ہے۔ یہ بات دل چسپ ہے کہ صدائے احتجاج بلند کرنے والا کوئی اور شخص نہیں، بلکہ اسی طبقۂ اشرافیہ کا ایک روشن دماغ فرد بالیشور ہے۔

(۳)

یہ ادبی بیانیہ جھگرو نامی ایک دلت پر ڈھائے گئے ظلم و ستم کے بیان (Narration) سے شروع ہوتا ہے۔ جھگرو کا قصور صرف اتنا ہے کہ اس نے دو دیہ بانی سن لی تھی۔ اس جرم کی پاداش میں اسے اس حد تک مارا پیٹا جاتا ہے کہ اس کا جسم شدید طور پر زخمی ہو جاتا ہے۔ صرف یہی نہیں، بلکہ اس کے کان میں پگھلا ہوا سیسا بھی ڈالا جاتا ہے۔ وہ ہون کنڈ کے چبوترے کے نیچے پتھریلی زمین پر قربانی کے جانور کی طرح پچھاڑیں کھاتا ہے۔ ان مظالم کے ڈھانے والے بامھن ٹولے کے وہی بابا ہیں جن کا ذکر اوپر آ چکا ہے، اور جھگرو ان کا داس (ملازم) ہے۔ بابا اس دلت کو اذیت پہنچانے کے ساتھ ساتھ ہون کنڈ کے چبوترے پر بیٹھے پر سکون انداز میں ہون کی کریا بھی پوری کرتے جاتے ہیں۔ اس جگر خراش منظر کو بابا کا پوتا بالک (بالیشور) بھی دیکھتا ہے۔ اس کے دل میں جھگرو سے ہم دردی اور بابا کے خلاف شدید نفرت کا جذبہ پیدا ہو جاتا ہے اور وہ بابا سے اس واقعے سے متعلق طرح طرح کے سوالات کرتا ہے جن کے جواب سے وہ قاصر رہتے ہیں۔ جھگرو کا بیٹا بالو بھی اسی گھر میں ملازم ہے۔ وہ بالیشور کی دیکھ بھال پر مامور ہے۔ بالو اور بالیشور ہم عمر ہیں۔ ان دونوں میں دوستی کا رشتہ قائم ہو جاتا ہے، لیکن بابا اسے پسند نہیں کرتے۔ ایک دن بالیشور بالو کے ساتھ جھگرو کو دیکھنے اس کے گھر (چمٹولی) جاتا ہے جہاں کی غربت، غلاظت، گندگی، تعفن اور ابتر معاشی حالت کو دیکھ کر اس کا دل بری طرح دکھتا ہے۔ وہ یہ سمجھنے سے

قاصر رہتا ہے کہ اس میں اور بالو یا جھگرو میں اتنا فرق کیوں ہے، چنولی کے لوگ اتنے گندے کیوں رہتے ہیں، اور ان کے بچے پاٹھ شالا کیوں نہیں جاتے، نیز بالو اور اس کے گھر والے دیو یہ بانی کیوں نہیں سن سکتے؟ وہ یہی سوالات پاٹھ شالا کے گروجی سے بھی کرتا ہے جو بچوں کو روز دیو یہ بانی سناتے ہیں۔ گروجی پہلے تو ان سوالوں سے بچنے کی کوشش کرتے ہیں، لیکن بالیشور کے کافی اصرار پر وہ یوں گویا ہوتے ہیں: ''بات یہ ہے کہ برہما نے ہمیں ارتھات ہمارے پرتھم پوروج کو اپنے سر سے جنم دیا تھا اور جھگرو کے پرتھم پوروج کو اپنے پاؤں سے نکالا تھا۔ سر اور پاؤں میں جو انتر ہے وہی ہم میں اور جھگرو میں ہے۔ ہم سر کا استھان رکھتے ہیں اور جھگرو پاؤں کا۔ سر اوپر ہوتا ہے اور پاؤں نیچے'' (ص ۳۳)۔ گروجی بقیہ سوالوں کے جواب دینے سے گریز کرتے ہیں اور اپنی ناراضگی کا بھی اظہار کرتے ہیں۔ بالیشور کی سمجھ میں کچھ نہیں آتا ہے، لیکن وہ ان سب باتوں سے بے حد فکر مند رہتا ہے۔ بالیشور ایک رات خواب میں دیکھتا ہے کہ ایک نہایت خوف ناک سانپ بابا کے کمرے میں سے نکل کر باہر جاتا ہے اور کبوتروں اور میمنوں کو ڈس کر پھر بابا کے کمرے میں آ جاتا ہے۔ خوف اور دہشت سے اس کی آنکھ کھل جاتی ہے اور وہ بہت دیر تک اس خواب سے پریشان رہتا ہے۔ ماں اسے تھپکی دے کر دوبارہ سلا دیتی ہے۔

بالیشور کے گھر میں چنولی میں رہنے والے بھیکو کی نوعمر بیٹی بندیا داسی (ملازمہ) ہے۔ وہ اس کی ماں کے کاموں میں ہاتھ بٹاتی ہے۔ ایک دن وہ بابا کے کمرے میں سے نہایت بدحواسی کے عالم میں روتی ہوئی اور منہ پر ہاتھ رکھے ہوئے تیزی سے باہر نکلتی ہے۔ اس کی ساڑی پر خون کے دھبے نمایاں ہیں۔ بالیشور یہ منظر دیکھتا ہے، لیکن اس کی کچھ سمجھ میں نہیں آتا ہے۔ بابا کو جب یہ پتا چل جاتا ہے کہ بالیشور نے بندیا کو اس حالت میں ان کے کمرے سے نکلتے ہوئے دیکھ لیا ہے تو وہ اس سے کہتے ہیں کہ بندیا کا کوئی گھاؤ تھا جو پھوٹ گیا ہے اور اس سے خون بہنے لگا ہے۔ اسے فوراً کسی وید کے پاس جانا چاہیے۔ بالیشور کی ماں کو جب یہ بات معلوم ہوتی ہے تو وہ حیران و ششدر رہ جاتی ہے۔ ماں کی اتنی زیادہ حیرانی کی وجہ اس کی سمجھ میں نہیں آتی ہے۔ ماں بالیشور سے کہتی کہ بابا کے وشرام (آرام)

کے سے ان کے کمرے کی طرف مت جایا کرو۔ ان کے وشرام میں بادھا پڑتی ہے۔ بالیشور اس واقعے سے اُس وقت کوئی نتیجہ اخذ کرنے سے قاصر رہتا ہے۔ لیکن اس کی تصویر اُس کے پردۂ ذہن پر نقش ہو کر رہ جاتی ہے۔

بالو اور بالیشور کی دوستی، ان دونوں کے درمیان سماجی نا برابریوں کے باوجود پروان چڑھتی ہے۔ وہ دونوں ندی کے کنارے بیٹھے گھنٹوں باتیں کیا کرتے ہیں۔ بالیشور بالو کو اس بات پر آمادہ کرنے کی کوشش کرتا ہے کہ وہ دوِیہ بانی سن لے۔ بالو صاف منع کر دیتا ہے۔ اس تصور سے اس کی روح کانپ اٹھتی ہے کہ اگر اس نے دوِیہ بانی سن لی تو اس کا بھی حشر وہی ہوگا جو اس کے باپ جھگرو یا چٹولی کے دوسرے دلتوں کا ہوا تھا۔ جب بالیشور بالو کو اس بات کا پورا یقین دلاتا ہے کہ وہ اس کا ذکر کسی سے بھی نہیں کرے گا تب بڑی مشکل سے وہ دوِیہ بانی سننے کے لیے راضی ہو جاتا ہے۔ دوِیہ بانی اسے اچھی تو لگتی ہے، لیکن اس کے دل میں یہ خوف بھی سما جاتا ہے کہ اگر کسی کو اس بات کا پتا چل گیا تو کیا ہوگا۔ دھیرے دھیرے بالو میں کچھ تبدیلیاں رونما ہونا شروع ہو جاتی ہیں۔ اس کا گھر اور نالی بھی اب صاف ستھری رہنے لگتی ہے۔ بابا کو اس بات کا اندازہ ہو جاتا ہے۔ ایک دن انھیں اپنے مخبروں کے ذریعے یہ بھی پتا چل جاتا ہے کہ بالو نے دوِیہ بانی سن لی ہے، لیکن یہ بات ان کے لیے معما بنی رہتی ہے کہ بالو کو دوِیہ بانی کس نے سنائی۔ ان کا شک بالیشور پر جاتا ہے، لیکن ان کے پوچھنے پر وہ صاف انکار کر دیتا ہے کہ بالو کو دوِیہ بانی اس نے نہیں سنائی۔ بابا اس بات سے بے حد فکر مند رہتے ہیں۔ بالآخر وہ بالو ہی سے پوچھتے ہیں کہ کیا اس نے دوِیہ بانی سنی ہے، اور اگر سنی ہے تو یہ اسے کس نے سنائی۔ بابا اس سے یہ بھی کہتے ہیں کہ جھوٹ بولنے والا نرک (دوزخ) میں جاتا ہے، اسے کوڑھ ہو جاتا ہے اور وہ منہ سے لہو تھوکنے لگتا ہے۔ بابا جب اسے اس بات کا پورا یقین دلاتے ہیں کہ سچ بولنے پر اس کی سزا میں تخفیف کر دی جائے گی اور معمولی سی سزا دے کر اسے چھوڑ دیا جائے گا اور دوِیہ بانی سنانے والے کو بھی معاف کر دیا جائے گا، تب بابا کی بات کا یقین کرتے ہوئے بالو اس بات کا اقرار کر لیتا ہے کہ اس نے دوِیہ بانی سنی ہے اور سنانے والا بالیشور ہے۔ بابا اس بات سے حیرت زدہ رہ

جاتے ہیں کہ دو دیہ بانی بالو کو بالیشور نے سنائی ہے۔ اب بابا کو اپنے پوتے کو بچانے کی فکر ستانے لگتی ہے، کیوں کہ انصاف کی رو سے بالیشور کو بھی ڈنڈ (سزا) ملنا چاہیے، کیوں کہ دو دیہ بانی بالو کو اسی نے سنائی ہے۔ اب بابا بالو سے یہ جھوٹ کہلوانا چاہتے ہیں کہ اس کو دو دیہ بانی بالیشور نے نہیں سنائی، بلکہ اس نے خود چپکے سے کان لگا کر سن لی۔ بالو بابا سے کہتا ہے کہ کیا ایسا کہنا جھوٹ بولنا نہیں ہوگا۔

اس واقعے کے چند روز بعد گاؤں میں ہون کنڈ تیار کیا جاتا ہے۔ اس کے آس پاس لوگ جمع ہونے لگتے ہیں اور بالو کو ڈنڈ دیے جانے کی پوری تیاری مکمل کر لی جاتی ہے۔ بابا ماتھے پر تلک لگائے پوری تیاری کے ساتھ ہون کنڈ کے چبوترے پر براجمان ہوتے ہیں۔ بالیشور بھی وہاں پہنچ جاتا ہے اور سچ سچ بتا دیتا ہے کہ بالو کو دو دیہ بانی اسی نے سنائی ہے، اس لیے سزا کا وہ بھی مستحق ہے۔ بابا اس کی کوئی بات نہیں سنتے ہیں اور مجمع سے کہتے ہیں کہ بالو ان کا متر (دوست) ہے، اس لیے وہ اسے ڈنڈ (سزا) سے بچانے کے لیے ایسا کہہ رہے ہیں۔ وہ اس وقت اپنے ہوش وحواس میں نہیں ہیں۔ لوگ بابا کی باتوں کا یقین کر لیتے ہیں۔ بالو کو جس کے ہاتھ پیر مضبوط رسی سے بندھے ہوتے ہیں جانور کی طرح پچھاڑ کر زمین پر گرا دیا جاتا ہے۔ بابا پتیلے میں کھولتے ہوئے مادے (سیسے) کو بالو کے کان میں ڈال دیتے ہیں۔ بالو بلبلا اٹھتا ہے۔ اس کی آنکھیں ابل پڑتی ہیں۔ اس کی چیخ سے زمین و آسمان دہل اٹھتے ہیں۔ چٹولی کے بچے اپنے کانوں میں انگلیاں ٹھونس لیتے ہیں، لیکن بابا کے چہرے پر اس کا کوئی اثر نمودار نہیں ہوتا ہے۔ بالیشور اس اندوہناک منظر کی تاب نہ لا کر سکتے کے عالم میں چلا جاتا ہے، پھر اچانک چلا اٹھتا ہے، "آپ بڑے نردئی (بے رحم) ہیں بابا! ایک دم کٹھور جیسے پتھر ہوتا ہے... پتھر تو پگھل بھی جاتا ہے، آپ پتھر سے بھی ادھک (زیادہ) کٹھور ہیں" (ص ۱۱۲)۔ بالیشور بابا کو یہ بھی بتا دیتا ہے کہ "اس دن میرے سپنے میں جو سانپ آپ کے کمرے سے نکلا تھا، وہ سانپ نہیں تھا، بلکہ آپ سویم (خود) تھے۔ آپ ہی نے اس دن کبوتروں کو ڈسا تھا، میمنوں کو کاٹا تھا، آپ سچ مچ ...." (ص ۱۱۲)۔ اس خوں چکاں واقعے کے بعد سے بالیشور اداس اور مغموم رہنے لگتا ہے۔ کبھی کبھی وہ رونے بھی لگتا ہے۔ اس کی

ماں سے اس کی یہ گم سم حالت دیکھی نہیں جاتی ہے۔ وقت گذرتا جاتا ہے ـــــ

بالیشور جوان ہو جاتا ہے اور سنجیدہ بھی۔ وہ گھنٹوں ندی کے کنارے بیٹھ کر کچھ سوچتا رہتا ہے، لیکن تنہا اور اداس۔ ایک دن ندی سے لوٹتے ہوئے وہ نالے کے گندے پانی میں چٹولی کے بہت سے مردوں عورتوں اور لڑکے لڑکیوں کو ایک ساتھ نہاتے ہوئے دیکھتا ہے۔ اس کے پاؤں ٹھٹک جاتے ہیں۔ مرد تو سر سے پاؤں تک برہنہ ہو کر نہا رہے تھے۔ عورتوں کے جسم کا اوپری نصف حصہ عریاں تھا۔ صرف ناف سے نیچے جانگھ تک ساڑی لپٹی ہوئی تھی۔ پانی میں ڈبکی لگاتے وقت جب ساڑی اوپر اٹھتی تھی تو ان کی ٹانگیں اور رانیں ننگی ہو جاتی تھیں۔ بالیشور ان عورتوں کو گندے پانی میں نہاتے اور ڈبکی لگاتے ہوئے ٹکٹکی باندھ کر دیکھتا ہے اور اپنی سدھ بدھ کھو بیٹھتا ہے۔ چٹولی کے مردوں اور عورتوں کا نالے کے گندے پانی میں اس طرح نہانا ان کا روز کا معمول تھا۔ نہ مرد عورتوں کو نیم برہنہ دیکھ کر جنسی جذبات سے مغلوب ہوتے تھے اور نہ عورتوں پر مردوں کی برہنگی کا کوئی اثر نمایاں ہوتا تھا، لیکن یہ مناظر پوری قوت کے ساتھ بالیشور کو اپنی گرفت میں لے لیتے ہیں۔ اب نالے پر جانا اور ان مناظر سے لطف اندوز ہونا اس کا روز کا معمول بن جاتا ہے۔ ایک دن نالے میں نہاتی ہوئی ایک لڑکی جو اس کی ہم عمر تھی اور جس کا جسم گداز اور چھاتیاں تنی ہوئی تھیں اس کی توجہ کا مرکز بن جاتی ہے۔ بالیشور اب جب بھی نالے پر جاتا تو نہاتی اور ڈبکی لگاتی ہوئی عورتوں اور لڑکیوں میں اسے ضرور تلاش کرتا۔ ایک دن جب وہ لڑکی نہا کر نالے سے باہر نکلتی ہے تو بالیشور اس کے پیچھے پیچھے چلنے لگتا ہے۔ کچھ دور چلنے کے بعد وہ لڑکی سے اس کا نام پوچھتا ہے۔ لڑکی پیچھے مڑ کر کہتی ہے، "بندیا"۔ یہ نام بالیشور کو کچھ مانوس سا لگتا ہے۔ پھر وہ لڑکی سے پوچھتا ہے کہ تم کیا کرتی ہو؟ وہ کہتی ہے کہ پہلے میں آپ کے گھر میں کام کرتی تھی۔ بالیشور کہتا ہے کہ اچھا تو تم وہ بندیا ہو، پھر کام کرنا کیوں چھوڑ دیا۔ وہ کہتی ہے، "بابا نے مجھے نکال دیا تھا"۔ "کیوں"؟ بالیشور کے اس سوال پر بندیا بالکل خاموش ہو جاتی ہے۔ بالیشور اب بندیا سے تقریباً روز ملنے لگتا ہے۔ وہ تخیل میں بندیا کو گندے پانی کے نالے سے نکال کر ندی میں لے جاتا ہے جہاں وہ صاف و شفاف پانی میں نہا کر اجلی اور پر کشش ہو کر

نکلتی ہے۔ وہ بندیا کو اپنے سینے سے لگا لیتا ہے۔ بندیا کو اب احساس ہوتا ہے کہ نالے کا پانی کتنا گندا اور بدبودار ہے۔ وہ کنوئیں سے پانی لاکر اب اپنے گھر میں نہاتی ہے۔ بالیشور بندیا کے دام محبت میں بری طرح گرفتار ہو جاتا ہے۔ بندیا کی بے قراری بھی روز بروز بڑھتی جاتی ہے۔ ایک رات بندیا اور بالیشور جب گاؤں کی جھاڑی کے پیچھے ملے تو "بے قابو ہو کر بالیشور نے بندیا کو اپنی آغوش میں بھر لیا۔ بانہوں کی گرفت مضبوط ہوتی گئی...وہ بندیا میں اور بندیا اس میں بے روک ٹوک اترتے چلے گئے۔" (ص ۱۳۳)۔

بندیا بالیشور کے بچے کی ماں بننے والی ہے۔ بالیشور اپنی ماں کے سامنے بندیا سے شادی کی تجویز رکھتا ہے۔ ماں اس تجویز کو سختی سے ناپسند کرتی ہے اور بالیشور کو اپنے اس ارادے سے باز رہنے کو کہتی ہے، کیوں کہ ایک شودر لڑکی برہمن خاندان کی بہو کبھی نہیں بن سکتی۔ بالیشور ماں سے کہتا ہے کہ وہ بندیا سے پیار کرتا ہے اور اس کے ساتھ شادی کے فیصلے سے پیچھے نہیں ہٹ سکتا۔ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ اس کے پیٹ میں جو بچہ پل رہا ہے وہ برہمن کا بچہ ہے، کسی شودر کا بچہ نہیں۔ وہ اسے پالے پوسے گا، اس کی پرورش کرے گا، اور اسے پاٹھ شالا بھیجے گا جہاں وہ دوسرے بچوں کی طرح دویہ بانی سنے گا۔ ماں کہتی ہے کہ ایسا کبھی نہیں ہو سکتا۔ ماں صرف یہی نہیں سوچتی ہے کہ بندیا ایک شودر ہے، بلکہ اس کا ذہن اُس طرف بھی جاتا ہے کہ بندیا کے ساتھ بابا کا جنسی تعلق رہ چکا ہے۔ ماں یہ راز بالیشور سے چھپاتی ہے، لیکن جب بات بہت آگے بڑھ جاتی ہے تو ماں کو یہ راز افشا کرنا ہی پڑتا ہے۔ بالیشور کی آنکھوں کے سامنے وہ منظر ابھر آجاتا ہے جب ایک دن بندیا بدحواسی کے عالم میں روتی ہوئی منہ پر ہاتھ رکھے تیزی سے بابا کے کمرے سے نکلی تھی اور اس کی ساڑی خون کے دھبوں سے داغ دار تھی۔ بالیشور پر اب یہ بات منکشف ہو جاتی ہے کہ بندیا کی ساڑی میں لگا ہوا وہ خون گھاؤ پھوٹنے کا خون نہیں تھا، بلکہ اس کی وجہ دوسری تھی۔ بابا کی اس ذلیل حرکت کے علم سے بالیشور پر سکتہ طاری ہو جاتا ہے اور اس کے دل میں بابا کے خلاف شدید نفرت کا جذبہ پیدا ہو جاتا ہے۔ وہ ماں سے کہتا ہے کہ بابا نے بہت بڑا پاپ کیا ہے۔ ماں، بابا کے اس کالے کرتوت کا دفاع کرتی ہے اور کہتی ہے، "پاپ کیسا؟ بابا نے کوئی پاپ نہیں کیا

ہے۔ داسی کے ساتھ سمبندھ (تعلق) رکھنا واستو میں کوئی پاپ نہیں۔ داسی ہوتی ہی اس لیے ہے کہ سوامی جس پرکار چاہے اس کا اپیوگ (استعمال) کرے۔ تم نے بھی داسی کا اپیوگ کیا ہے، اس لیے یہ کسی ودھی ودھان (قانون) کے وِردھ (خلاف) نہیں" (ص ۱۴۰)۔ ماں بالیشور سے صاف لفظوں میں کہہ دیتی ہے کہ بندیا کے گربھ وتی (حاملہ) ہو جانے کا ارتھ (مطلب) یہ نہیں کہ وہ اسے اپنی پتنی (بیوی) بنالے۔ ایسا کبھی نہیں ہو سکتا۔ بالیشور اپنی ماں کو اس بات کا یقین دلاتا ہے کہ بندیا سے اس کا جنسی تعلق شہوانی جذبے سے مغلوب ہو کر نہیں ہوا ہے، بلکہ اس تعلق کی بنیاد دونوں کے درمیان سچا پیار ہے۔ بابا کو جب اس بات کا علم ہوتا ہے کہ بالیشور بندیا سے شادی کرنا چاہتا ہے تو وہ آگ بگولا ہو اٹھتے ہیں اور بندیا کو راستے سے ہٹانے کی تدبیریں سوچنے لگتے ہیں۔

ایک دن چنتولی میں زبردست کہرام مچتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہوتی ہے کہ بندیا کو سانپ ڈس لیتا ہے۔ بالیشور کو جب پتا چلتا ہے تو وہ بدحواسی کے عالم میں چنتولی کی طرف بھاگتا ہے اور دیکھتا ہے کہ بھیکو کے دروازے کے سامنے بندیا کی لاش پڑی ہوئی ہے — وہی بندیا جس سے اس نے پیار کیا تھا اور وہی بندیا جو اس کے بچے کی ماں بننے والی تھی۔ بالیشور صدمے سے نڈھال ہو جاتا ہے۔ وہ صرف بندیا ہی کی لاش نہیں دیکھتا ہے، بلکہ اسے اپنے بچے کی معصوم لاش بھی نظر آتی ہے جو عام نظروں سے اوجھل ہوتی ہے۔ اس کے دل میں انتقام کی آگ بھڑک اٹھتی ہے۔ وہ غم و غصے سے پاگل ہو جاتا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ سب کچھ تہ و بالا کر کے رکھ دے گا۔ اچانک دویہ بائی کے بول اس کے کانوں میں گونجنے لگتے ہیں جس سے اس کا اضطراب کم ہو جاتا ہے، غصہ تھم جاتا ہے، اور من کو شانتی ملتی ہے۔

ایک دن باھمن ٹولے میں عجیب و غریب واقعہ پیش آتا ہے۔ لوگ جوق در جوق ہون استھل کی جانب بڑھتے چلے جاتے ہیں۔ بالیشور بھی حیرت و استعجاب کے عالم میں بھیڑ کو چیرتا اور کودتا پھاندتا ہون استھل کی طرف بڑھتا ہے۔ وہاں پہنچ کر دیکھتا ہے کہ ہون کنڈ کے چبوترے کے اوپر ایک سانپ کنڈلی مارے بیٹھا ہوا ہے اور اس کی سرخ زبان بار بار منہ سے باہر نکل رہی ہے۔ اس کا پھن بھی چاروں طرف گھوم رہا ہے۔ یہ وہی سانپ ہے

جس نے کچھ دیر پہلے کسی کے گھر میں گھس کر میسنوں کو ڈسا تھا۔ مجمع پر خوف و ہراس طاری ہوجاتا ہے، لیکن کسی میں اتنی ہمت نہیں ہوتی ہے کہ وہ آگے بڑھے۔ بالیشور کچھ دیر تک اس سانپ کی طرف اپنی نظریں گڑا کر دیکھتا ہے، پھر تیزی سے اس کی طرف لپک کر اور آن کی آن میں اس کی گردن کو منہ کے پاس سے پکڑ کر چبوترے سے اٹھالیتا ہے۔ سانپ اپنی پوری طاقت سے بالیشور کی مٹھی سے نکل جانے کی کوشش کرتا ہے۔ بالیشور کی گرفت مضبوط ہوتی چلی جاتی ہے اور سانپ کی گردن کستی جاتی ہے، یہاں تک کہ اس کا منہ نکل آتا ہے، زبان اینٹھ جاتی ہے، آنکھیں پلٹ جاتی ہیں، دُم بے حس و حرکت ہوکر لٹک جاتی ہے اور اس کا پورا وجود ساکت ہوجاتا ہے۔

بالیشور اطمینان کا سانس لیتا ہے۔ اسے محسوس ہوتا ہے کہ رات کی دیوار ڈھادی گئی ہے اور روشنی تک پہنچنے کا راستہ صاف ہوگیا ہے۔ وہ خیالوں میں کھوجاتا ہے۔ اب چھوٹی کے لوگ نالے میں نہانے کے بجائے ندی کے صاف پانی میں نہائیں گے۔ ان کے بچے بھی اب پاٹھ شالا جائیں گے اور وہ بھی سب کے ساتھ مل کر دو بیہ بانی سنیں گے۔

(۴)

'دو بیہ بانی' کا پلاٹ کوئی لمبا چوڑا یا پیچیدہ پلاٹ نہیں، اور نہ ہی اس میں کوئی انوکھا پن ہے، لیکن اس کے سماجی و تہذیبی تناظر اور فکری محور نے اسے دل چسپ بنا دیا ہے۔ مذہب کی آڑ میں سماج کے کم زور طبقے پر طبقۂ اشرافیہ کے ظلم و جبر، استحصال اور سماجی نابرابری کے خلاف احتجاج اور کچھ کر گذرنے کا عزم اس بیانیہ کے پلاٹ کو بیحد جان دار اور متحرک (Dynamic) بنا دیتا ہے۔ دو بیہ بانی کی زبان اس کے پلاٹ کے عین مطابق ہے، لیکن سنسکرت کے تتسم الفاظ کا اکثر بے دریغ استعمال اردو قارئین کی سماعت پر گراں گذرتا ہے۔

اس ناول کے بنیادی کردار تین ہیں: بابا، بالیشور اور بندیا۔ بابا ہندو طبقۂ اشرافیہ کے نمائندہ ہیں، لیکن ان کی شخصیت تضادات سے پُر ہے۔ وہ اس ناول میں منفی کردار نبھاتے ہیں۔ بہ ظاہر وہ مذہب کے ٹھیکے دار بنتے ہیں، لیکن ان کے کردار کی خباثت انھیں

بدی کی علامت (Symbol) بنا دیتی ہے۔ بالآخر بدی کا خاتمہ ہو جاتا ہے۔ بالیشور (بابا کا پوتا) ایک حوصلہ مند، مہم جو اور پُرعزم نوجوان ہے جو سماج کے اونچ نیچ اور ذات پات کی تفریق نیز فرسودہ عقائد، اور منفی قدروں، برائیوں اور ظلمتوں کے خلاف احتجاج کرتا ہے اور سماجی طبقوں کے درمیان نابرابری کو جڑ سے اکھاڑ پھینکنا چاہتا ہے۔ وہ اپنے باپ کی طرح بزدل نہیں، جو بابا سے لڑنے اور احتجاج کرنے کے بجائے اپنا گھربار چھوڑ کر چلا جاتا ہے، اور اس کی بیوی (بالیشوی کی ماں) تمام عمر اس کی راہ دیکھتی رہ جاتی ہے۔ بندیا بابا کی جنسی ہوس کا شکار ایک مجبور و بے سہارا اور معصوم صفت دلت لڑکی ہے۔ جب وہ بالیشور کی توجہ کا مرکز بنتی ہے تو اس پر اپنا سب کچھ قربان کر دیتی ہے، لیکن قسمت اس کا ساتھ نہیں دیتی ہے۔ وہ بالیشور کے بچے کو اپنے پیٹ میں پالتی تو ہے، لیکن اس کی بیوی بننے اور اس کے بچے کی ماں کہلانے سے پہلے ہی وہ ناگہانی موت کا شکار ہو جاتی ہے اور قاری کے ذہن پر تادیر نہ مٹنے والا تاثر چھوڑ جاتی ہے۔ بالیشور کی ماں اور بالو (بالیشور کا بچپن کا دوست) بھی اس ناول کے اہم کردار ہیں، لیکن انھیں مرکزی حیثیت حاصل نہیں۔ بالو نہایت بے ضرر انسان ہے، لیکن اسے سچ بولنے کی پاداش میں اور دلت ہونے کی وجہ سے بھی بابا کے ظلم کا نشانہ بننا پڑتا ہے۔ ماں، اپنے بیٹے (بالیشور) سے ہم دردی تو رکھتی ہے، لیکن جب بالیشور کو ماں کی مدد کی ضرورت ہوتی ہے تو اس کا ساتھ دینے کے بجائے وہ بابا کی غیر مثبت قدروں کی پاس داری کرتی ہے۔

غضنفر نے 'دویہ بانی' میں استعاراتی اسلوب سے بھرپور کام لیا ہے۔ سانپ کے استعارے (Metaphor) کو انھوں نے بڑی فنی مہارت کے ساتھ برتا ہے۔ یہ اس بیانیہ میں بدی، ظلم و جبر اور طبقۂ اشرافیہ کی قوت کے استعارے کے طور پر استعمال ہوا ہے۔ سانپ کا خاتمہ حقیقتاً بابا کے ظلم و جبر اور قوت و اقتدار کا خاتمہ ہے، بلکہ خود بابا کا خاتمہ ہے۔ 'دویہ بانی' میں اشاراتی اسلوب سے بھی کام لیا گیا ہے۔ اس میں ہندو دیومالائی عناصر کی جھلک بھی صاف دکھائی دیتی ہے۔ اس ناول میں غضنفر نے فلیش بیک (Flash back) کی تکنیک سے بھی کئی جگہ کام لیا ہے جسے انھوں نے 'چنتن' کا نام دیا ہے۔ فلیش بیک میں

ماضی و مستقبل کی تصویریں بنتی بگڑتی چلی جاتی ہیں اور زمان و مکان کی قیود سے آزاد ہوتی ہیں۔ یہ بیانیہ کا ایک اہم عنصر قرار دیا گیا ہے۔ غضنفر کو جزئیات نگاری پر بھی کمال حاصل ہے۔ وہ جس صورت حال کو بھی بیان کرتے ہیں اس کی تمام تفصیلات پیش کر دیتے ہیں۔ منظر نگاری بھی وہ بہت اچھی کر سکتے ہیں۔ باغ کا منظر یا نہانے کا منظر بیحد دل کش ہے۔

'دو یہ بانی' ایک ایسا دلت بیانیہ (Dalit Narrative) ہے جو اردو کے دلت لٹریچر میں ایک امتیازی حیثیت رکھتا ہے۔ اسے اولیت کا مرتبہ بھی حاصل ہے کہ اس سے قبل اردو میں دلت لٹریچر کی روایت بہت کم زور تھی۔ فنی سطح پر بھی غضنفر کا یہ ایک کامیاب تجربہ ہے جو ہر لحاظ سے لائق داد و تحسین ہے۔

تانیثیت

دنیا میں انسانی مساوات کے قیام کی خواہش قوموں کے دلوں میں اکثر پیدا ہوتی رہی ہے۔ اسی کی ایک نمایاں شکل عورتوں کو مردوں کے مساوی حقوق تفویض کیے جانے کی جدوجہد ہے جس نے مغرب میں انیسویں صدی کے دوران ایک تحریک کی شکل اختیار کرلی۔ حقوقِ نسواں کی اس تحریک کو 'تانیثیت' (Feminism) کا نام دیا گیا۔ یہ تحریک ان عورتوں نے شروع کی تھی جو سیاسی، سماجی اور معاشی نابرابری کے زخم کو خود سہہ چکی تھیں۔ بعد میں عورتیں اور مرد دونوں اس تحریک میں پیش پیش رہے جنھیں 'تانیثیت پسند' (Feminists) کہا گیا۔ انھی میں کچھ ایسے مفکرین بھی پیدا ہوئے جنھوں نے تانیثیت کے نظری ڈسکورس میں حصہ لیا، اور فلسفیانہ طور پر اس کے اِشوز اور مسائل سے بحث کی جس سے تانیثی تھیوری کی تشکیل عمل میں آئی۔

(۲)

کہا جاتا ہے کہ مرد کی تخلیق عورت کی تخلیق سے پہلے عمل میں آئی، لیکن "خلد" سے نکلنے کے بعد مرد اور عورت دونوں روئے زمین پر ازل سے ایک ہی ساتھ رہتے آئے ہیں۔ اس قربت، موانست اور رفاقت کی بنیادی وجہ ان دونوں کے درمیان حیاتیاتی (بائیلوجیکل) تفریق تھی۔ اسی تفریق کی بنا پر عورت قرنہا قرن سے جنسی و تولیدی عمل سے گذرتی رہی ہے۔ مرد تولیدی عمل کا سبب تو بنتا ہے، لیکن اسے شئیر نہیں کرتا۔ اس عمل کا سارا بار عورت ہی کو اٹھانا پڑتا ہے۔ جسمانی اعتبار سے عورت، بہ مقابلۂ مرد، کم زور اور نازک و ناتواں سمجھی جاتی ہے، اور جذباتی سطح پر وہ زیادہ حساس اور نم دیدہ (Prone to tears) واقع ہوئی ہے۔ عورت کو "ناقص العقل" بھی کہا گیا ہے (اگرچہ سائنس اسے ثابت نہیں کرسکی ہے)۔ اس کے علی الرغم مرد عقل و فراست، ذہانت اور تفکر پسندی کی صفت سے متصف

قرار دیا گیا ہے۔

اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ سماجی و معاشرتی سطح پر عورت کے ساتھ بے شمار زیادتیاں اور ناانصافیاں ہوتی رہی ہیں۔ خانگی تشدد، زدوکوب، جنسی استحصال، ریپ (اکثر ریپ کے بعد قتل)، اور بعض ملکوں میں جہیزی اموات چند ایسے واقعات ہیں جو عورت کے ساتھ آئے دن پیش آتے رہتے ہیں۔ عورتوں کو سماجی نابرابری اور جینڈر تفریق (سماجی اور تہذیبی سطح پر جنسی تفریق) کے کرب سے بھی گذرنا پڑتا ہے۔ سماجی و سیاسی سطح پر بعض حقوق جو مردوں کو حاصل ہیں وہ عورتوں کو حاصل نہیں، مثلاً کئی ملکوں میں آج بھی عورتوں کو ووٹ ڈالنے کا حق حاصل نہیں ہے۔ ادب اور آرٹ میں عورتوں کو "سامان" یا کموڈٹی، بلکہ سیکس کموڈٹی کے طور پر پیش کیا جاتا ہے۔ اجنتا، ایلورا اور کھجوراہو کے غاروں کے سنگ تراشی کے نمونے ہوں یا دنیا کے عظیم مصوروں کے فنی شاہکار یا عالمی ادب کے شعری متون، ہر سطح پر عورت کے جنسی پیکر و تمثال (Images) اور جنسی حوالے موجود ہیں جو احساسِ حسن و جمال پیدا کرنے کے ساتھ ساتھ جنسی جذبے کو بھی متحرک اور بیدار کر دیتے ہیں۔ سنسکرت کی "شرنگار رس" کی شاعری کا تو مقصد ہی یہی ہے کہ یہ فرد کے جنسی جذبے کو بیدار کرتی ہے۔ (۲)

اقبال نے فنونِ لطیفہ کی اس صورتِ حال پر یوں اظہارِ افسوس کیا ہے۔

ہند کے شاعر و صورت گر و افسانہ نویس
آہ بے چاروں کے اعصاب پہ عورت ہے سوار

سماج نے عورت کو بیوی کا درجہ تو دیا، لیکن اسی سماج نے ایسے حالات پیدا کیے کہ عورت کو "زنِ بازاری" کا کردار بھی ادا کرنا پڑا، اور "داشتہ" بن کر بھی زندگی گزارنی پڑی جس سے اس کی معاشی بہتری تو ہوئی، ساتھ ہی اسے (اس کے خیال میں) بیوی پر برتری بھی حاصل ہوئی۔ کسی نے مزاحیہ طرزِ اظہار کا سہارا لے کر اسی بات کو یوں کہا ہے، ؎

زوجہ می آید بہ رکشہ، داشتہ آید بہ کار (۳)

کوئی شخص "کار" اسی وقت خرید سکتا ہے جب کہ اس کے پاس وافر رقم موجود ہو، اس سے کوئی بحث نہیں کہ وہ رقم اس کے پاس آئی کہاں سے؟ جسم فروشی عورت کا ایک نہایت گھناؤنا روپ ہے، یہ اس کا اصلی روپ نہیں۔

(۳)

مغرب میں تانیثی جدوجہد کا آغاز اس وقت ہوا جب حقوقِ نسواں کے تحفظ کے لیے بعض عورتوں نے انفرادی طور پر آواز بلند کی۔ اس ضمن میں برطانیہ کی میری وول اسٹون کرافٹ (Mary Wollstonecraft) (۳) کا نام خصوصیت کے ساتھ قابلِ ذکر ہے جس نے اٹھارویں صدی کے نصفِ دوم میں سماجی سطح پر عورتوں اور مردوں کے درمیان نابرابری (جینڈر تفریق) کے خلاف نہایت پرزور انداز میں آواز اٹھائی اور حقوقِ نسواں کی جدوجہد میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا۔ اس کا موقف تھا کہ عورتیں طبعاً مردوں سے "کم تر" (Inferior) نہیں ہوتیں، لیکن وہ کم تر اس لیے سمجھی جاتی ہیں کہ ان میں تعلیم کی کمی پائی جاتی ہے۔ اس کا کہنا تھا کہ عورتوں اور مردوں دونوں کو Rational beings کے طور پر دیکھا جانا چاہیے۔ نابرابری کے خاتمے کے لیے وہ ایک ایسے سماجی نظم وضبط (Social order) کی ضرورت کو محسوس کرتی تھی جو Reason پر مبنی ہو۔ حقوقِ نسواں سے متعلق اس کی مشہور کتاب (1792) *A Vindication of the Rights of Woman* تانیثیت پسندوں کو آج بھی دعوتِ فکر دیتی ہے۔

میری وول اسٹون کرافٹ کے بعد حقوقِ نسواں کے تحفظ کے لیے منظم طور پر جدوجہد کا آغاز ہوا جس نے مغرب میں ایک تحریک کی شکل اختیار کرلی۔ اس تحریک میں اول اول عورتیں ہی پیش پیش رہیں، لیکن بعد میں مرد بھی اس میں شامل ہوگئے۔

تانیثی تحریک کا بنیادی مقصد عورتوں کو مردوں کے مساوی سیاسی، سماجی، معاشی اور قانونی حقوق دلانا تھا اور ترقی کے میدان میں انھیں برابر کے مواقع فراہم کرانا تھا۔ تانیثیت، اپنے عام مفہوم میں، صرف عورتوں ہی کے اِشوز کی ذمہ دار ہے اور جینڈر کے تعلق سے نابرابری کو ختم کردینا چاہتی ہے۔ جیسے جیسے تانیثی تحریک فروغ پاتی گئی، اس کے نظری اور فلسفیانہ ڈسکورس میں بھی تبدیلی آتی گئی۔

تانیثی تھیوری ایک ایسے نظری ڈسکورس کا نام ہے، جس میں فلسفیانہ طور پر نسائی اِشوز اور مسائل سے بحث کی جاتی ہے۔ یہ تھیوری ان سماجی وسیاسی تحریکات سے اپنا رشتہ استوار کرتی ہے جو عورتوں کے حقوق کی پاس داری کرتی ہیں خواہ ان کا تعلق ازدواجی زندگی کے مسائل سے ہو یا سیاسی و معاشی معاملات سے، یا محض سماجی نابرابری اور

جینڈر تفریق سے۔(۵)

تانیثیت پسندوں (Feminists) نے عام زندگی میں عورت کی تذلیل و خواری، خانگی سطح پر اس کے ساتھ پیش آنے والے تشدد کے واقعات (Domestic violence)، شوہر کے ذریعہ اسے زدوکوب کیے جانے (Wife-beating) کی وارداتوں، نیز اس کے ساتھ جنسی زور زبردستی، جنسی استحصال اور آبروریزی کے خلاف بھی احتجاج کیا ہے۔ تانیثیت پسند معاشی سطح پر بھی عورتوں کے حقوق کی پاس داری کرتے ہیں اور ان کے لیے بہتر ورکنگ حالات و سہولیات کا مطالبہ کرتے ہیں۔ علاوہ ازیں وہ عورتوں کے لیے کیریر کے مساوی مواقع اور مساوی مشاہرے کی حمایت کرنا بھی اپنی ذمہ داری سمجھتے ہیں۔(۶)

(۴)

تانیثی مطالعات سے پتا چلتا ہے کہ مغرب میں تانیثیت کی تحریک نے اپنی ابتدا (انیسویں صدی) سے زمانۂ حال تک تین ارتقائی مراحل طے کیے جنھیں ''لہروں'' (Waves) سے تعبیر کیا گیا ہے۔ اجتماعی طور پر تانیثیت کی لہر اٹھنے سے پہلے حقوقِ نسواں کی تمام تر جدوجہد انفرادی کوششوں کا نتیجہ تھی۔ اس وقت تک 'تانیثیت' (Feminism) کی اصطلاح بھی رائج نہیں ہوئی تھی اور نہ ہی ان عورتوں نے، جنھوں نے حقوقِ نسواں کے تحفظ کے لیے آواز اٹھائی تھی، خود کو 'تانیثیت پسند' (Feminist) کہا تھا۔ یہ دونوں اصطلاحیں تانیثی ادب میں کافی بعد میں مستعمل ہوئیں۔

پہلی تانیثی لہر برطانیہ میں انیسویں صدی کے وسط میں ابھری جب لندن کی متوسط طبقے کی خواتین نے باربرا باڈیکون (Barbra Bodichon) اور بیسی رینر پارکس (Bessie Rayner Parkes) کی سربراہی میں سماجی اور قانونی نابرابری، اور بے انصافی کے خلاف منظم طور پر آواز اٹھائی اور متحد ہو کر حقوقِ نسواں کا پرچم بلند کیا۔ اسی وقت سے تانیثی جدوجہد نے ایک تحریک کی شکل اختیار کر لی۔ یہ اس تحریک کی ''پہلی لہر'' تھی۔ اس لہر کے دوران تانیثیت پسندوں نے جن اِشوز پر اپنی توجہ مرکوز کی ان میں عورتوں کی تعلیم، ان کے لیے روزگار کے مواقع اور شادی سے متعلق قوانین تھے۔ ان تینوں میدانوں میں انھیں زبردست کامیابی حاصل ہوئی۔ عورتوں کے لیے اعلیٰ تعلیم کے دروازے کھل گئے، طب

(Medicine) اور دوسرے پیشوں میں انھیں روزگار کے مواقع حاصل ہونے لگے، اور ۱۸۷۰ء کے ایکٹ (Married Women's Property Act of 1870) کی رو سے شادی شدہ عورتوں کو حقِ ملکیت بھی حاصل ہو گیا۔ تانیثیت کی یہ پہلی لہر پہلی عالمی جنگ (۱۹۱۴ تا ۱۹۱۸ء) تک جاری رہی۔

تانیثی تحریک کی "دوسری لہر" نہ صرف برطانیہ، بلکہ دوسرے یورپی ممالک اور امریکہ تک پھیل گئی۔ بیسویں صدی کے دوران ان تمام ممالک میں عورتوں کے حقوق کی پاس داری کے لیے آواز اٹھائی گئی اور زبردست جدوجہد کا سلسلہ جاری رہا۔ نسلی بنیادوں پر تفریق کے خلاف بھی جدوجہد جاری رہی۔ لسبین (Lesbian) ایشوز اور استقاطِ حمل کے حق کو بھی حقوقِ نسواں کی تحریک میں شامل کر لیا گیا۔ بعض جنسی و نسائی مسائل پر عدم اتفاقِ رائے کی وجہ سے دوسری تانیثی لہر تنازعات کا شکار ہو کر ۱۹۹۰ء کے آس پاس ختم ہو گئی۔

تانیثی تحریک کی "تیسری لہر" بیسویں صدی کے آخری دہے سے ذرا قبل نمودار ہوئی۔ اسے 'جدید تانیثیت' (Modern Feminism) بھی کہتے ہیں۔ یہ لہر دوسری تانیثی لہر کی ناکامی سے پیدا ہونے والی صورتِ حال کے تناظر میں معرضِ وجود میں آئی۔ اس تحریک سے نوجوان خواتین وابستہ ہوئیں جن کی عمریں ۳۰، ۳۵، یا ۴۰ سال سے زیادہ نہ تھیں۔ اس تحریک سے عورت کی ایک نئی شبیہ ابھر کر سامنے آئی۔ اب عورت ادعائیت کی حامل (Assertive) ہے، طاقت ور ہے اور اپنی جنسیت (Sexuality) پر اسے خود اختیار ہے۔[7] تیسری تانیثی لہر کے دوران اس بات کا بھی احساس پیدا ہوا کہ عورت کا تعلق مختلف رنگ، نسل، طبقے، قومیت، مذہب، اور تہذیبی و ثقافتی بیک گراؤنڈ سے ہو سکتا ہے۔[8] یہ تحریک یا لہر عورت کی معاشی، سیاسی اور سماجی مختاریت (Empowerment) کے ساتھ ساتھ اس کی انفرادی مختاریت پر بھی اپنی توجہ مرکوز کرتی ہے۔ اس تحریک کے دوران عورت کا تشخص (Identity) ابھر کر سامنے آ گیا ہے۔ اکثر عورتیں متضاد تشخصات کی حامل ہوتی ہیں۔ بعض خواتین کیریر وومن، بیوی، اور نیک لڑکی کا کردار نبھاتی ہیں تو بعض نام بوائے، لسبین اور سیکس سمبل کی حیثیت سے پہچانی جاتی ہیں۔ یہ تحریک عورت کو اپنا تشخص یا پہچان خود قائم کرنے کی حوصلہ افزائی کرتی ہے۔

(۵)

تانیثی تھیوری درحقیقت ان فلسفوں سے نمو پذیر ہوتی ہے جو تانیثیت کے مختلف نظری ڈسکورس کے پس پردہ ہیں، جیسے کہ سوشلسٹ فلسفۂ حیات جو 'سوشلسٹ تانیثیت' (جسے 'مارکسی تانیثیت' بھی کہتے ہیں) کی روح ہے۔ اس فلسفے کی رو سے عورتوں کو برابری کا درجہ صرف اسی وقت مل سکتا ہے جب سماج میں بہت بڑے پیمانے پر کوئی تبدیلی واقع ہو۔ سوشلسٹ تانیثیت پسندوں کا کہنا ہے کہ نابرابری سرمایہ دارانہ سماج (Capitalist Society) میں بری طرح جڑ پکڑ چکی ہے جہاں قوت (Power) اور سرمایے (Capital) کی تقسیم غیر مساویانہ ہے۔ صرف یہی کافی نہیں کہ عورتیں انفرادی طور پر جدوجہد کرکے سماج میں اعلیٰ مقام حاصل کریں، بلکہ سماج میں اجتماعی تبدیلی (Collective Change) کی اشد ضرورت ہے تاکہ عورت اور مرد دونوں کو برابری کا درجہ حاصل ہو سکے۔ سوشلسٹ تانیثیت اسی لیے پدری سماجی نظام (Patriarchy) کی بھی مخالف ہے کہ یہ مردانہ اقتدار و قوت کی علامت ہے۔

'ریڈیکل تانیثیت' سوشلسٹ تانیثی تھیوری سے کافی حد تک متاثر ہے۔ تانیثی مفکرین جو ریڈیکل نظریات کے حامل ہیں یہ عقیدہ رکھتے ہیں کہ کسی بڑی ڈرامائی سماجی تبدیلی کے بغیر عورتوں کو برابری کا درجہ نہیں مل سکتا، نیز عورتوں کی پستی (Oppression) کی بنیادی وجہ پدری نظام ہے جس میں اقتدار مرد کے ہاتھوں میں ہوتا ہے اور عورت مجبورِ محض تصور کی جاتی ہے۔ مرد کا عورت پر تفوق قوت (Power) کے بل بوتے پر ہے۔ اسی لیے وہ آئے دن مردوں کے ظلم و ستم کا شکار ہوتی رہتی ہے۔ ریڈیکل تانیثیت پسندوں کا سارا ارتکاز اس ظلم و ستم پر ہے جو پدری نظام میں مرد عورت پر ڈھاتا ہے اور اپنے جابرانہ رویے سے اسے سماجی سطح پر زیر کر لیتا ہے اور پست (Oppressed) بنا دیتا ہے خواہ وہ امیر ہو یا غریب، گوری ہو یا کالی، تعلیم یافتہ ہو یا ان پڑھ۔ اسی لیے ریڈیکل تانیثیت پدری نظام اور مردانہ اقتدار کے سخت خلاف ہے۔

سوشلسٹ تانیثی فکر کے علی الرغم 'لبرل تانیثیت' نابرابری کے خاتمے کے لیے اجتماعی سماجی تبدیلی کے بجائے انفرادی کوشش و عمل (Individualistic actions) کو ضروری قرار دیتی ہے۔ اس فلسفے کی رو سے عورتیں انفرادی طور پر کام اور جدوجہد کرکے سماج

میں اعلیٰ مقام حاصل کر سکتی ہیں۔ اس حقیقت کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ بہت سے مغربی ملکوں میں عورتیں آج ان عہدوں پر فائز ہیں جو پہلے مردوں کی دسترس میں تھے۔ ہر چند کہ لبرل تانیثیت سیاسی و قانونی اصلاحات کے ذریعے مرد و زن میں برابری کی خواہاں ہے، تاہم اس کا ارتکاز عورتوں کی اپنی صلاحیتوں اور کوششوں پر ہے جنھیں بروئے عمل لا کر وہ سماج میں برابری کا درجہ حاصل کر سکتی ہیں۔

بعض یورپی ممالک (بالخصوص برطانیہ اور فرانس) نے جب تیسری دنیا کے ملکوں پر اپنا تسلط قائم کیا تو یہ ممالک ان کی کالونیاں (نوآبادبستیاں) بن کر رہ گئے جس کی وجہ سے وہاں کی سیاسی اور معاشی صورتِ حال بالکل بدل گئی اور تانیثیت کی ایک نئی شکل ابھر کر سامنے آئی جسے 'مابعد نوآبادیاتی تانیثیت' کا نام دیا گیا۔ اسے تیسری دنیا کی تانیثیت یا تھرڈ ورلڈ تانیثیت بھی کہا گیا جس کے مفکرین کا خیال ہے کہ مغربی نوآبادکاروں نے تھرڈ ورلڈ ممالک کو سماجی و معاشی پستی کے غار میں دھکیل دیا ہے جس کی وجہ سے مابعد نوآبادیاتی معاشرے (Post-colonial society) میں عورت کی حیثیت فروتر اور پست ہو کر رہ گئی ہے۔ مابعد نوآبادیاتی تانیثیت پسندوں نے مغربی نوآبادکاروں کی اندھی تقلید اور ان کی تہذیب اور طرزِ بود و باش کی بے جا نقالی اور تھرڈ ورلڈ ممالک کی عورتوں میں بڑھتی ہوئی مغربیت اور ماڈرنائزیشن کے مغربی معیارات پر بھی انگلی اٹھائی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ عورتوں کا معیارِ زندگی محض مغربی تہذیب کی نقالی کر کے بلند نہیں کیا جا سکتا، بلکہ اسے اپنے ممالک کی سماجی، ثقافتی اور تہذیبی قدروں سے ہم آہنگ کر کے بھی اونچا اٹھایا جا سکتا ہے۔

(۷)

یہاں اس امر کا ذکر بے جا نہ ہوگا کہ 'تانیثیت' اب صرف ایک مغربی اصطلاح نہیں رہی۔ تیسری دنیا کے ملکوں (بہ شمولِ ایشیائی ممالک) میں تانیثیت کا تصور اب بہت عام ہو چکا ہے۔ ہندوستان میں، جہاں مسلمانوں کا کثیر اجتماع پایا جاتا ہے 'اسلامی تانیثیت' (Islamic Feminism) کی اصطلاح رائج ہو چکی ہے۔ یہاں کی پڑھی لکھی مسلم خواتین اب نہایت سنجیدگی سے اس بات کو سوچنے لگی ہیں کہ انھیں سماج میں مردوں کے مساوی حقوق ملنے چاہییں۔ عذرا بانو نے، جو لکھنؤ کے نارِی نکشا نکیتن میں اقتصادیات کی

ایسوسی ایٹ پروفیسر ہیں، اس موضوع پر نہایت جرأت مندی سے قلم اٹھایا ہے۔ وہ لکھتی ہیں:

> ''جنسی مساوات ایک طرح کی جنگ نہیں مردوں سے، بلکہ ایک ایسی روایت کو توڑنا ہے جو ہمارے سماج میں برسوں سے بو دی گئی ہے۔ سماج کو چاہیے کہ اس کی اہمیت کو محسوس کریں اور قبول کریں کہ عورت اور مرد زندگی کے ہم سفر ہیں، اور سماج کی پہچان اور ترقی صرف مردوں سے نہیں، بلکہ عورتوں سے بھی ہوتی ہے... آج کی عورت نے برابری کی آواز اٹھانے کے حق کو طلب کیا ہے۔ یہ برابری تعلیم، نوکری، سیاست، اور جائیداد وغیرہ کے لیے ہے۔ یہ نعرے عورتوں کو آگے لانے کے لیے ہیں جو ان کی شخصیت اور خیالات میں تبدیلی لانے کی طرف اشارہ کر رہے ہیں''۔ (۹)

لیکن اِسی ملک کے بعض قدامت پسند آج بھی تانیثیت کو ایک ''غیر اسلامی تصور'' قرار دیتے ہیں، اور اس پر گفتگو کرنے سے احتراز کرتے ہیں۔ اگر معروف اسلامی اسکالر اصغر علی انجینئر سے، جو ان دنوں ممبئی کے ایک اسلامی تحقیقی ادارے 'انسٹی ٹیوٹ آف اسلامک اسٹڈیز' کے سربراہ ہیں، یہ سوال پوچھا جائے کہ کیا واقعی اسلامی نقطۂ نظر سے اس اصطلاح (تانیثیت) کا استعمال قابلِ اعتراض ہے؟ تو وہ یہی کہیں گے کہ 'ایسا قطعی نہیں ہے'۔ اصغر علی انجینئر اپنے ایک مضمون ''اسلامی تانیثیت'' میں اس خیال کی وضاحت یوں کرتے ہیں:

> ''واقعہ یہ ہے کہ اسلام وہ پہلا مذہب ہے جس نے باقاعدہ طور پر عورت کو اس وقت اختیارات دیے جب وہ مکمل طور پر مرد کی تابع دار سمجھی جاتی تھی یعنی اس زمانے میں جب عورت کے خود مختار ہونے اور پر وقار طریقے سے مساوات کی حق دار ہونے کا کوئی تصور نہیں تھا۔ (۱۰)

تانیثیت کی تعریف بیان کرتے ہوئے وہ اپنے متذکرہ مضمون میں لکھتے ہیں:

> ''دیکھنا یہ ہے کہ تانیثیت یا Feminism سے ہم کیا مراد لیتے ہیں۔ اور اس کا جواب اس کے علاوہ اور کچھ نہیں کہ یہ عورت کو طاقت ور بنانے کی ایک تحریک ہے اور اس کے ساتھ ہی اس کے بارے میں یہ سوچنے کی کہ اسے بھی مکمل انسان کا درجہ دیا جائے، نہ کہ اسے بقول Simone de Beauvoire ایک دوسری جنس (Second Sex) سمجھ لیا جائے''۔ (۱۱)

اصغر علی انجینئر کا یہ خیال ہے کہ قرآن نے عورت کو جو اختیار اور مرد کے مساوی جو درجہ دیا تھا، اس پر اسلامی معاشرے میں عمل درآمد نہیں ہوا اور وہاں مردانہ برتری ہی کی صورت قائم رہی۔ ان کے قول کے مطابق ان معاشروں میں ''قرآنی فرامین کو یا تو نظر انداز کر دیا گیا یا ان کی وہ تعبیرات پیش کی گئیں جو مردانہ اقتدار کے موافق تھیں''۔ چنانچہ انجینئر صاحب اس بات پر زور دیتے ہیں کہ ''اب وقت آگیا ہے کہ قرآن کی اصل روح کو سمجھا جائے''۔ (۱۲) انھوں نے ایک ایسی ''مہم'' چھیڑنے کی ضرورت پر بھی زور دیا ہے، جس کے ذریعے مسلم خواتین اپنے ''قرآنی حقوق'' سے آگاہ ہو سکیں۔ اسلامی تانیثیت سے ان کی مراد گویا یہی ہے۔

اصغر علی انجینئر نے اسلامی تانیثیت اور مغربی تانیثیت کے فرق کو بھی واضح کر دیا ہے۔ سب سے پہلے انھوں نے یہ بات کہی ہے کہ ''اسلامی تانیثیت کی بنیاد ان اقدار پر استوار ہے، جن کے بارے میں کسی بھی سمجھوتے کی کوئی گنجائش نہیں''۔ (۱۳) مسلم خواتین کی آزادی کے بارے میں انھوں نے یہ بات کہی ہے کہ ''آزادی کی کچھ اسلامی ذمہ داری بھی ہے''۔ واضح رہے کہ مغرب میں آزادیِ نسواں کے دوسرے معنی لیے جاتے ہیں۔ وہاں آزادی سے مراد جنسی آزادی یا جنسی بے راہ روی بھی ہے، جس کے ''مبتذل'' شکل اختیار کر لینے کے امکانات سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ اس کے علی الرغم اسلام میں جنسی رویے کے سلسلے میں سخت قوانین وضع کیے گئے ہیں، جن کی رو سے مرد اور عورت دونوں کو جنسی لطف اندوزی کا حق حاصل ہے، لیکن صرف ازدواج کے دائرے میں رہ کر۔ چنانچہ جیسا کہ اصغر علی انجینئر نے بھی کہا ہے کہ ''ازدواج کی حدود سے باہر کسی بھی طرح کی جنسی آزادی کا کوئی تصور اسلام میں نہیں ہے''۔ (۱۴)

اصغر علی انجینئر نے مغربی تانیثیت کے اس رخ کو بھی اپنی تنقید کا نشانہ بنایا ہے جہاں عورت کی جنسیت کا استحصال تجارتی اور کاروباری مقاصد کے لیے کیا جاتا ہے ''یہ عورت کی عزت اور وقار کی توہین ہے۔۔۔ یہ اسلامی تانیثیت کے سراسر منافی ہے۔'' (۱۵)

اس بحث و تمحیص سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ''اسلامی تانیثیت'' کوئی قابلِ اعتراض یا ممنوع شے نہیں ہے، بلکہ یہ مسلم خواتین کے حقوق کی پاس داری ہے تا کہ وہ مردوں کے شانہ بہ شانہ معاشرے میں عزت و وقار کے ساتھ اپنی زندگی گزار سکیں، لیکن

اسلامی فریم ورک میں رہ کر۔ (۱۶)

واضح رہے کہ کوئی بھی اسلامی تانیثیت پسند (Islamic Feminist) قرآن و حدیث اور شریعت کے احکامات سے صرف نظر کر کے حقوقِ نسواں یا آزادیٔ نسواں کی پاس داری و حمایت کا اعلان نہیں کرسکتا / کرسکتی، اور نہ ہی کوئی اسلامی تانیثی تھیوری اسلامی نظری ڈسکورس کو بنیاد بنائے بغیر تشکیل دی جاسکتی ہے۔

یہاں اس امر کا ذکر بھی ضروری ہے کہ ہر چند کہ اسلامی تانیثیت اور مغربی تانیثیت میں تفاوت موجود ہے، تاہم مغربی تانیثیت کے بعض اثرات عہدِ حاضر کی اسلامی دنیا میں صاف نظر آتے ہیں۔ یہ مغرب کی 'لبرل تانیثیت' ہی کا اثر ہے کہ کئی مسلم خواتین مسلم اکثریتی ممالک کی سربراہ بنیں، مثلاً انڈونیشیا میں میگاوتی سوکارنو پتری صدر کے عہدے پر، پاکستان میں بے نظیر بھٹو وزیرِ اعظم کے عہدے پر، بنگلہ دیش میں خالدہ ضیا اور شیخ حسینہ واجد وزیرِ اعظم کے عہدوں پر، ترکی میں تانسو چیلر (Tansu Ciller) صدر کے عہدے پر، اور کرغستان میں روزہ عوتن بے وا (Roza Otunbayeva) صدر کے عہدے پر فائز ہوئیں۔ شیخ حسینہ واجد آج بھی بنگلہ دیش کی وزارتِ عظمیٰ کا عہدہ سنبھالے ہوئے ہیں۔

تانیثیت کے ڈسکورس کا نئی ادبی تھیوری سے گہرا تعلق ہے۔ تانیثیت نے تنقیدی تھیوری کو بھی گہرے طور پر متاثر کیا ہے، بلکہ اس نے اپنی ایک علاحدہ تھیوری، ''تانیثی تنقیدی تھیوری'' بھی تشکیل دے دی ہے۔ 'گائینو کریٹی سزم' (Gynocriticism) جسے ہم 'نسائی تنقید' کہہ سکتے ہیں، تانیثی تنقید ہی کا ایک حصہ ہے۔ اردو کے تناظر میں تانیثی تنقید کے عملی و اطلاقی پہلو اور نمونے بھی سامنے آنے لگے ہیں، لیکن یہ مباحث خاصی توجہ کے متقاضی ہیں جن کی اس مختصر سے مقالے میں گنجائش نہیں نکل سکتی۔

حواشی

۱- بعض طبی ماہرین کا خیال ہے کہ عورتیں اپنی ہارمون کیمسٹری کی وجہ سے زیادہ جذباتی ہوتی ہیں۔

۲- ابھینو گپت نے 'شرنگاررس' کی تعریف بیان کرتے ہوئے کہا ہے کہ یہ وہ "جذبہ" ہے جو "فرد کی جنس کو بیدار کرتا ہے"۔ (بہ حوالہ قاضی عبدالستار، 'جمالیات اور ہندوستانی جمالیات'، (علی گڑھ: ادبی پبلی کیشنز، آنند بھون، ۱۹۷۷ء) ص ۳۰۔)

۳- کسی منچلے شاعر نے فارسی کی مشہور ضرب المثل "داشتہ آید بہ کار" کو مزاحیہ انداز میں مصرعے کی شکل دے کر اس میں ذو معنیت پیدا کر دی ہے۔

۴- میری وول اسٹون کرفٹ (۱۷۵۹ تا ۱۷۹۷ء) اٹھارویں صدی کی، برطانیہ کی معروف دانشور، فلسفی اور ناول نگار گذری ہے جس نے حقوق نسواں کی حمایت و پاس داری کے لیے زبردست جدو جہد کی۔ افسوس کہ صرف ۳۸ سال کی عمر میں اس کا انتقال ہو گیا۔

۵- ان مباحث کے لیے دیکھیے ڈروسیلا کارنیل (Drucilla Cornell) کی کتاب *At the Heart of Freedom: Feminism, Sex and Equality.* (پرنسٹن، نیوجرسی: پرنسٹن یونیورسٹی پریس، ۱۹۹۸ء)۔

۶- مزید تفصیلات کے لیے دیکھیے این سی. ہرمن اور ابیگیل جے اسٹیوارٹ (Ann C.Hermann and Abigail J. Stewart) کی مرتبہ کتاب *Theorizing Feminism* (بولڈر: ویسٹ ویو پریس، ۲۰۰۱ء)۔

۷- دیکھیے لارا برونیل (Laura Brunell) کا مضمون "Feminism Re-imagined :The Third Wave" مشمولہ *Encyclopedia Britannica Book of the Year* (شکاگو: انسائیکلوپیڈیا برٹینیکا Inc.، ۲۰۰۸ء)۔

۸- روز میری ٹونگ (Rosemarie Tong)، *Feminist Thought: A More Comprehensive Introduction*، تیسرا ایڈیشن (بولڈر: ویسٹ ویو پریس، ۲۰۰۹ء)، ص ۲۸۳۔

۹- عذرا بانو، "صنفِ نازک تو بالاتر ہے"، مطبوعہ روزنامہ 'انقلاب'، ممبئی (علی گڑھ)، جلد ۳۷، شمارہ نمبر ۳۲۳ (مورخہ ۲۶ رنومبر ۲۰۱۱ء)، ص ۶۔

۱۰- دیکھیے اصغر علی انجینئر کا انگریزی سے اردو میں ترجمہ شدہ مضمون "اسلامی تانیثیت" (ترجمہ: اطہر پرویز)، مطبوعہ سہ ماہی 'اردو ادب' (نئی دہلی)، کتاب ۳۵۲ (اپریل، مئی، جون ۲۰۱۱ء)، ص ۹۸۔

۱۱- ایضاً۔

۱۲- ایضاً، ص ۹۹۔

۱۳- ایضاً۔

۱۴- ایضاً، ص ۱۰۰۔

۱۵- ایضاً، ص ۱۰۱۔

۱۶- مزید تفصیلات کے لیے دیکھیے اصغر علی انجینئر کی کتاب *Rights of Women in Islam* (اسٹرلنگ پبلشرز، ۱۹۹۲ء)۔

تانیثی تنقید

تانیثی تنقید ایک نوع کی ادبی تنقید ہے جس کا تانیثی تھیوری سے بہت گہرا تعلق ہے۔ مشرق میں تانیثی ادبی تنقید کا وجود نہ ہونے کے برابر ہے، لیکن مغرب کے حوالے سے اگر دیکھیں تو اس کا تاریخی تناظر بہت وسیع اور متنوع نظر آئے گا۔ ایک طرف یہ انیسویں صدی کے ان کلاسیکی ادبی فن پاروں سے اپنا رشتہ استوار کرتی ہے جو جارج ایلیٹ (۱۸۱۹-تا ۱۸۸۰ء) جیسی تخلیق کاروں کی یادگار ہیں، تو دوسری طرف یہ مطالعات نسواں (Women's studies) اور جنسی مطالعات (Gender studies) سے متعلق تحریروں کو نظریاتی اعتبار سے اپنے دائرۂ فکر میں لاتی ہے جو تانیثیت کی "تیسری لہر" کے دوران معرضِ وجود میں آئیں۔

کچھ عرصہ قبل تک (تانیثیت کی پہلی اور دوسری لہر کے دوران) تانیثی تنقید ادب میں صرف عورتوں کی حالت اور ان کے کردار و عمل کی عکاسی ہی تک محدود تھی، لیکن تانیثیت کی تیسری لہر کے آغاز سے اس میں نمایاں تبدیلیاں رونما ہونا شروع ہوئیں۔ واضح رہے کہ تانیثیت کی تیسری لہر کا آغاز ۱۹۹۰ء کی دہائی سے ہوتا ہے۔ اس زمانے سے جنس[1] (Gender) سے متعلق زیادہ پیچیدہ تصورات فروغ پاتے ہیں، اور اسی زمانے سے تانیثی تنقید ایک نیا رُخ اختیار کرتی ہے۔ گویا جنس یا جنسی تشخص کے حوالے سے یہ کثیر جہتی قرار پاتی ہے۔

لیز اٹمل نے[2] تانیثی تنقید کے جو مقاصد بیان کیے ہیں ان میں تانیثی ادبی روایت کا قیام خاص ہے، تاکہ ادبی تاریخ میں خواتین ادیبوں کے رول اور اشتراک کو واضح کیا جا سکے۔ اس کے لیے قدیم ادبی متون کی از سر نو دریافت بے حد ضروری سمجھی گئی۔ تانیثی ناقدین کا خیال ہے کہ خاتون ادیبوں کو ادبی روایت یا ادبی تاریخ سے یا تو خارج کر دیا گیا

ہے یا انھیں حاشیے پر لا کھڑا کیا گیا ہے، لہٰذا جب تک کہ ان کی اپنی ادبی روایات قائم نہیں ہو جاتیں یا ادبی تاریخ میں ان کی حصے داری اور اشتراک کو قبولیت کا درجہ حاصل نہیں ہو جاتا، تب تک ان کی ادبی حیثیت کو نظر انداز کیا جاتا رہے گا۔ چنانچہ تانیثی تنقید خواتین تخلیق کاروں کی ادبی روایت کے قیام کی ضرورت کو شدت کے ساتھ محسوس کرتی ہے۔ یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ پہلے خواتین ادیبوں کو اپنے اصلی نام سے ادبی تخلیقات شائع کرانے میں تامل محسوس ہوتا تھا، کیوں کہ ان کی اپنی ادبی روایت کے فقدان کی وجہ سے انھیں اس بات کا خوف رہتا تھا کہ مردوں کا طبقہ ان کی تخلیقات کو سنجیدگی سے نہیں لے گا۔ غالباً یہی وجہ ہے کہ Mary Ann Evans نے اپنے اصلی نام کے بجائے اپنے ناول George Eliot کے مردانہ نام سے شائع کرائے جو اس کا مصنوعی نام (Pseudonym) تھا، اور اسی نام سے وہ انگریزی فکشن کی تاریخ میں بلند مرتبے تک پہنچی۔ تانیثی تنقید کے مقاصد میں یہ بھی شامل ہے کہ خواتین ادیبوں کا مطالعہ اور ان کی تخلیقات کا تجزیہ تانیثی تناظر میں کیا جائے، نیز ادب میں جنس پسندی (Sexism) کے رجحان کو روکا جائے۔ تانیثی تنقید عورت کی جنسیت (Sexuality) کے استحصال پر کڑا رخ اختیار کرتی ہے۔ اکثر مرد ادیب اپنی افسانوی تحریروں میں عورت کی جنسیت کا استحصال کرتے ہیں اور مرد کے ساتھ عورت کے جنسی تعلق کو مبتذل انداز میں پیش کرتے ہیں۔ تانیثی تنقید اس قسم کی تحریروں کی سخت مخالف ہے اور ان پر قدغن لگانا چاہتی ہے۔

تانیثی تنقید پدری سماجی نظام پر بھی خطِ تنسیخ کھینچنا چاہتی ہے جو صدیوں سے قائم ہے، جس میں مرد کو مرکزیت اور بالادستی حاصل ہوتی ہے اور عورت 'غیر' اور مجبورِ محض تصور کی جاتی ہے۔ بعض تانیثیت پسند مصنفین کا خیال ہے کہ عورتیں سماج کے پدری نظام ہی کی وجہ سے معاشی، سیاسی اور سماجی طور پر پست ہیں اور پدری آئیڈیولوجی ہی ان کی اس ابتر حالت کی ذمے دار ہے، جس کی عکاسی ادب میں بھی کی جاتی ہے۔

تانیثی تنقید کا تانیثی فکر و فلسفے سے گہرا تعلق ہے۔ تانیثی فکر جینڈر تفریق (سماجی و تہذیبی سطح پر جنسی تفریق) کی شدید مخالف ہے اور عورتوں کے لیے مردوں کے مساوی حقوق کی طلب گار ہے۔ تانیثی تحریک کی بنیاد اسی فلسفے پر قائم ہے۔ اسے تحریکِ نسواں کا بھی نام دیا گیا ہے۔ مغرب میں عورتیں مساوات کی جنگ اٹھارویں صدی سے لڑتی آ رہی ہیں۔

مشرق میں بیسویں صدی میں بھی اس تحریک کی کوئی نمایاں شکل نہیں ابھری۔ تحریکِ نسواں کی ایک شکل آزادیِ نسواں بھی ہے۔ حقوقِ نسواں کی طرح آزادیِ نسواں کی تحریک بھی مغرب میں نہایت منظم طور پر شروع ہوئی اور اس میں عورتوں کو کامیابی بھی ملی۔ مغرب میں بیسویں صدی کے دوران تانیثیت کے فلسفیانہ ڈسکورس میں بعض دانش ور خواتین نے بڑھ چڑھ کر حصہ لیا جن میں انگلستان کی ورجینیا وولف (۱۸۸۲ تا ۱۹۴۱ء) اور فرانس کی سیموں ڈی بوائر (۱۹۰۸ تا ۱۹۸۶ء) کے نام خصوصیت کے ساتھ قابلِ ذکر ہیں۔ ورجینیا وولف نے جو ایک ممتاز انگریزی ناول نگار تھی کتاب نما مقالے کی شکل میں A Room of One's Own (1929) لکھ کر جنسی (جینڈر) تفریق کے خلاف بیداری کی مہم چھیڑی اور خواتین ادیبوں کو ماضی و حال میں درپیش مسائل اور دشواریوں پر روشنی ڈالی۔ اس کی یہ تحریر ایک اہم تانیثی دستاویز کی حیثیت رکھتی ہے۔ سیموں ڈی بوائر نے فرانسیسی زبان میں *La Deuxieme Sexe* (1949) لکھ کر غیر معمولی شہرت حاصل کی۔ اس کتاب کا انگریزی ترجمہ *The Second Sex* کے نام سے ۱۹۵۳ء میں شائع ہوا[۳] جس نے تانیثی تھیوری کو ایک نیا رُخ دیا اور تانیثیت کی تحریک کو ایک نئی جہت سے روشناس کرایا۔ تانیثیت کی "دوسری لہر" کا نقطۂ آغاز بھی یہی کتاب ہے۔ بوائر نے دلائل کے ساتھ اس نکتے کو اپنی کتاب میں واضح کیا ہے کہ انسانی تاریخ میں نہ صرف فرانس بلکہ دوسرے مغربی ممالک میں بھی مردوں نے اپنے مقابلے میں عورت کو 'غیر' (The Other) اور 'ثانوی جنس' سمجھا۔ یہی نہیں بلکہ تاریخی طور پر اسے ہیچ (Insignificant) اور کم تر بھی تصور کیا۔ ماضی میں عورتوں کے ساتھ مردوں کے برتاؤ کے بارے میں بھی اس نے اس کتاب میں بہت کچھ لکھا ہے۔ بوائر نے اس امر پر بھی روشنی ڈالی ہے کہ ماضی میں مرد نے خود کو فاعلیت اور عورت کو مفعولیت کے نقطۂ نظر سے بھی Treat کیا ہے۔

'تانیثی تنقید' (Feminist Criticism) ہی سے ملتا جلتا ایک اور طریقِ نقد بھی ہے جسے 'گائنو کریٹی سزم' (Gynocriticism) کہتے ہیں۔ یہ اصطلاح نسبتۂ جدید ہے اور امریکی نقاد اور تانیثیت پسند ایلین شووالٹر (Elaine Showalter) کی وضع کردہ ہے۔ یہ اصطلاح اس نے سب سے پہلے ۱۹۷۹ء میں اپنے مضمون "Toward a Feminist Poetics" میں استعمال کی تھی جو اس کی مرتبہ کتاب

The New Feminist Criticism : Essays on Women, Literature, and Theory (1985) میں شامل ہے۔ شعروادب کے تناظر میں نسائی حسیت اور نسوانی شعور کو سمجھنے کے لیے اس کتاب کا مطالعہ ناگزیر ہے۔ 'گائنو کریٹی سزم' کو ہم اردو میں 'نسوانی تنقید' یا 'تنقیدِ نسواں' کہہ سکتے ہیں۔ اس سے شوالٹر کی مراد ایک ایسی تنقید ہے جس کا تناظر نسوانی ہے اور جو نسوانی فریم ورک میں رہ کر تانیثی ادب کا مطالعہ و تجزیہ کرتی ہے جس میں عورت کی حیثیت مرکزی ہوتی ہے۔ یہ تنقید تانیثی نقطۂ نظر کی حامل ہوتی ہے اور عورت کا بہ حیثیتِ ادبی فن کار مطالعہ کرتی ہے اور اس کی ادبی کاوشوں کا تنقیدی نقطۂ نظر سے مطالعہ و تجزیہ پیش کرتی ہے۔ (۴) نسوانی تنقید میں تنقیدی عمل کے دوران 'نسائی تخلیقیت' (Female creativity) یعنی ادب کے حوالے سے عورت کی تخلیقی صلاحیتوں کو دریافت اور اُجاگر کیا جاتا ہے۔ نسوانی تنقید، نسائی حقیقت (Female reality) کو بھی سمجھنے کا ایک بہترین ذریعہ ہے کہ خاتون ادیبوں کی تخلیقات کے مطالعے سے ہم عورت کے اندرون میں جھانک سکتے ہیں اور اس کی ذہنی، جذباتی اور داخلی کیفیات، نیز نفسیاتی پیچیدگیوں اور الجھنوں کا پتا لگا سکتے ہیں اور یہ جان سکتے ہیں کہ عورت حقیقتاً ہے کیا؟

نسوانی تنقید (Gynocriticism) تانیثی تنقید سے اس اعتبار سے مختلف ہے کہ یہ خواتین ادیبوں (Women writers) ہی کی تخلیقات کو اپنے مطالعے کا موضوع بناتی ہے، جب کہ تانیثی تنقید مرد ادیبوں کی تخلیقات کا تانیثی تناظر میں مطالعہ و تجزیہ کرتی ہے۔ تانیثی تنقید میں بہ قول شوالٹر قباحت یہ ہے کہ اس میں عورتوں کے بارے میں مردوں کے اپنے تصورات و مفروضات ہوتے ہیں اور مردانہ نقطۂ نظر حاوی رہتا ہے، جب کہ نسوانی تنقید (گائنو کریٹی سزم) میں عورتوں کا موقف پیش کیا جاتا ہے، نسائی رویوں سے بحث کی جاتی ہے اور نسائی تشخص پر اصرار کیا جاتا ہے۔ شوالٹر کا خیال ہے کہ 'گائنو کریٹی سزم' سے "عورت کی اپنی دریافت" ("Women's self-discovery") کے ایک نئے مرحلے کا آغاز ہوگا۔ (۵) تانیثی تنقید کی طرح نسوانی تنقید بھی اپنی ادبی تاریخ وضع کرنا چاہتی ہے اور مردوں کی شمولیت کے بغیر ادبی روایت کے قیام کی متمنی ہے۔ یہ تنقید نسائی ادب (Women's literature) کے مطالعے اور تجزیے کا نسوانی فریم ورک خلق کرنا

چاہتی ہے اور مردوں کے بنائے ہوئے ماڈلز اور تھیوریز کو اپنانے کے بجائے اپنے ماڈلز وضع کرنا چاہتی ہے جو نسائی تجربات پر مبنی ہوں۔ شووالٹر کا یہ خیال ہے کہ تانیثی تنقید میں مردوں کا موقف اور مردانہ طرز فکر بہت واضح ہوتا ہے۔ (۶)

اردو میں تانیثی تنقید یا تنقیدِ نسواں ابھی اپنے ابتدائی مراحل میں ہے۔ اس کے خدوخال ابھی واضح نہیں ہوئے ہیں اور نہ ہی اس کے اصول پورے طور پر مرتب ہوئے ہیں، تاہم اردو میں تانیثی تنقید کے وجود سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔

ایسا نہیں ہے کہ اردو میں تانیثی یا نسائی ادب کا فقدان ہے یا نسائی تخلیقات عنقا ہیں۔ اگر ہم اردو ناول کے ارتقائی دور کے نذیر احمد (۱۸۳۶ تا ۱۹۱۲ء) کے ناولوں 'مرآۃ العروس'، 'بنات النعش' اور 'توبۃ النصوح' کو جن میں عورتوں کی اصلاح و بیداری کو موضوع بنایا گیا ہے منہا کر دیں اور انھیں نسائی افسانوی ادب (جس سے مراد عورتوں کا تخلیق کردہ افسانوی ادب ہے) میں شامل نہ کریں، تب بھی اردو کا دامن ایسی نسائی تخلیقات سے پُر نظر آئے گا جن کا نسوانی تناظر میں مطالعہ و تجزیہ اردو تنقید کا ایک روشن باب قرار پا سکتا ہے۔

اردو میں خواتین قلم کاروں کی کمی نہیں۔ اردو ادب میں ایسی بے شمار خواتین گذری ہیں جنھوں نے مردوں کے شانہ بہ شانہ اپنی تخلیقی صلاحیتوں کا بھرپور مظاہرہ کیا ہے۔ ان میں سے بعض خواتین کو شہرت و ناموری بھی حاصل ہوئی اور انھوں نے اردو ادب میں اپنی مستقل جگہ بنائی۔ یہ سلسلہ نذیر احمد کے بعد اردو کی پہلی ناول نگار رشیدۃ النسا کے ناول 'اصلاح النسا' سے شروع ہوتا ہے۔ اس کے بعد کا زمانہ وہ ہے جب افسانوی مجموعہ 'انگارے' (۱۹۳۲ء) شائع ہوا جس میں رشید جہاں کے بھی دو افسانے شامل ہیں۔ پھر کچھ عرصہ بعد کئی خاتون فکشن نگار منظر عام پر آئیں جن میں قرۃ العین حیدر (۱۹۲۷ تا ۲۰۰۷ء) کو غیر معمولی شہرت اور مقبولیت حاصل ہوئی۔ انھوں نے اردو ادب میں اپنی مستقل پہچان بنانے میں زبردست کامیابی حاصل کی۔ قرۃ العین حیدر کے بعد عصمت چغتائی کا نام ذہن میں آتا ہے، پھر ممتاز شیریں، رضیہ سجاد ظہیر، رضیہ فصیح احمد، صالحہ عابد حسین، جیلانی بانو اور جمیلہ ہاشمی کی طرف ذہن منتقل ہو جاتا ہے، جنھوں نے اردو کے افسانوی ادب میں گراں قدر

اضافے کیے۔ افسانہ نگاری اور ناول نگاری کے علاوہ بعض خواتین نے شاعری کے میدان میں بھی قدم رکھا۔ ذیل میں چند خواتین قلم کاروں کے نام پیش کیے جاتے ہیں جن میں بعض شاعرات بھی شامل ہیں۔ ان میں کچھ نام ایسے ہیں جن کا قلم آج بھی رواں دواں ہے۔ خواتین قلم کاروں کی اس نامکمل فہرست میں آمنہ ابوالحسن، ادا جعفری، بانو قدسیہ زیدی، پروین شاکر، پروین شیر، ترنم ریاض، ثروت خاں، خالدہ حسین، خدیجہ مستور، ذکیہ مشہدی، رفیعہ شبنم عابدی، رفیعہ منظور الامین، زاہدہ حنا، زاہدہ زیدی، زرینہ ثانی، زہرا نگاہ، ساجدہ زیدی، سلطانہ مہر، صغریٰ مہدی، عذرا عباس، فاطمہ تاج، فاطمہ حسن، فہمیدہ ریاض، کشور ناہید، نثار عزیز، نجمہ محمود، نگار عظیم، ہاجرہ مسرور، وغیرہ کے نام خصوصی اہمیت کے حامل ہیں۔

ان خواتین قلم کاروں کی تخلیقات کا مطالعہ نسوانی تنقید (Gynocriticism) کی روشنی میں بہ خوبی کیا جاسکتا ہے جس سے نہ صرف ان کی تخلیقی حرکیات کا پتا چلے گا، بلکہ نسائی رویوں اور نسائی طرزِ احساس کا بھی اندازہ ہوگا۔

حواشی

۱- حیاتیاتی اعتبار سے (یعنی Biology کے نقطۂ نظر سے) انسانی 'جنس' کی تقسیم مرد و زن (Male and Female) میں کی گئی ہے جسے انگریزی میں 'Sex' کہتے ہیں، لیکن سماجی و تہذیبی اعتبار سے جنسی تفریق کو تذکیر و تانیث (Masculine and Feminine) کا نام دیا گیا ہے جسے 'Gender' کہتے ہیں۔ اردو میں Sex کے لیے 'جنس' کا لفظ استعمال ہوتا رہا ہے، لیکن Gender کے لیے اردو میں کوئی موزوں لفظ دست یاب نہیں۔ لہٰذا اردو میں Gender کے لیے بھی 'جنس' کا ہی لفظ مستعمل رہا ہے۔ راقم السطور نے اپنی اردو تحریروں میں Sex کے لیے تو جنس کا ہی لفظ استعمال کیا ہے، لیکن Gender کا متبادل نہ ملنے کی صورت میں 'جینڈر' کا لفظ استعمال کیا ہے، تاکہ 'سیکس' بمعنی جنس سے اسے ممیز کیا جا سکے۔ مثلاً 'جنسی تعلق' (Sexual relationship) اور 'جنسی تفریق' (Gender discrimination) میں یہاں جنس کے دو الگ الگ مفہوم ہیں، لیکن اردو میں ان کے لیے صرف ایک لفظ 'جنس' ہے۔ اسی لیے جنسی تفریق (سماجی و تہذیبی سطح پر جنسی تفریق) کو جینڈر تفریق کہنا زیادہ بامعنی ہوگا۔

۲- لیزا ٹٹل (Lisa Tuttle)، *Encyclopedia of Feminism* (ہارلو: لانگ مین، ۱۹۸۶ء)، ص ۱۸۴۔

۳- سیموں ڈی بووار (Simone de Beauvoir) کی کتاب کا انگریزی ترجمہ *The Second Sex* کے نام سے ۱۹۵۳ء میں شائع ہوا۔ یہ ایچ. ایم. پارشلے (H. M. Parsheley) کا کیا ہوا ترجمہ تھا جو بہت ناقص تھا اور بووار خود اس ترجمے سے مطمئن نہ تھیں اور چاہتی تھیں کہ اس کتاب کا کوئی دوسرا بہتر ترجمہ شائع ہو، چنانچہ کانسٹینس بورڈ اور شیلا میلووینی شیولیر (Constance Borde and Sheila

Malovancy-Chevlier نے *The Second Sex* کا دوسرا ترجمہ کیا جو ۲۰۰۹ء میں لندن سے شائع ہوا۔

۴- تفصیلات کے لیے ملاحظہ ہو پی. بیری (P.Barry) کی کتاب *Beginning Theory : An Introduction to Literary and Cultural Theory* (مانچسٹر: مانچسٹر یونیورسٹی پریس، ۲۰۰۹ء)۔

۵- گائنوکریٹی سزم (Gynocriticism) سے متعلق ایلین شووالٹر (Elaine Showalter) کے خیالات کے لیے ملاحظہ ہو اس کا مقالہ "Toward a Feminist Poetics"، مشمولہ: *The New Feminist Criticism : Essays on Women, Literature and Theory* (نیویارک: پینتھین بکس، ۱۹۸۵ء)۔

۶- ایضاً۔

مابعدِ جدیدیت - ایک محاکمہ

نئی ادبی تھیوری کی بحث ہمارے یہاں تقریباً ربع صدی قبل شروع ہوئی تھی،[1] اگرچہ مغرب میں ان مباحث کا آغاز اس سے بہت پہلے ہو چکا تھا۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ نئی تھیوری، بالخصوص ساختیات و پس ساختیات، لسانیاتِ جدید (Modern Linguistics) کے بنیاد گزار فرڈی نینڈ ڈی سسیور (۱۸۵۷ تا ۱۹۱۳ء) کے پیش کردہ فکر انگیز لسانیاتی ماڈل پر مبنی ہے۔ ہر چند کہ نئی تھیوری کو مقبولیت حاصل ہو چکی ہے، تاہم اس کی افہام و تفہیم کا سلسلہ تا حال جاری ہے۔ گذشتہ صدی کے اوائل میں سسیور نے لسانیاتی فکر کی جو نئی راہ ہموار کی تھی، اور روسی ہیئت پسندوں نے ادبی سوجھ بوجھ کی جو نئی بنا ڈالی تھی، اسی نے آگے چل کر نئی تھیوری کی راہ ہموار کی اور دیکھتے ہی دیکھتے شعر و ادب سے متعلق کئی نئے مباحث اور ادبی تنقید سے متعلق متعدد نئے زاویے سامنے آ گئے۔ آج نئی ادبی تھیوری نہ صرف ساختیات و پس ساختیات کو اپنے جلو میں لیے ہوئے ہے، بلکہ نو تاریخیت، نو مارکسیت، قاری اساس تنقید، تانیثی تنقید، تفہیمیت اور مظہریت تک کا احاطہ کیے ہوئے ہے۔ لیکن مابعد جدیدیت کا معاملہ ذرا مختلف ہے۔

'مابعد جدیدیت' (Postmodernism) کی تعریف کرنا بہت مشکل ہے کہ اس کی کوئی ایک بندھی ٹکی، حتمی یا طے شدہ تعریف ممکن نہیں۔ اس کی متنوع تعبیریں پیش کی جاتی رہی ہیں اور اس سے مختلف النوع مفاہیم مراد لیے جاتے رہے ہیں۔ مابعد جدیدیت سے اکثر متضاد تصورات بھی وابستہ کر لیے گئے، تاہم بیشتر مفکرین میں اس بات پر اتفاق رائے ہے کہ مابعد جدیدیت حالت یا صورتِ حال (Condition) ہے۔ اسے نئی یا معاصر صورتِ حال بھی کہہ سکتے ہیں جو عالمی سطح پر رونما ہوئی ہے۔ لیکن پوری دنیا میں ایک ہی جیسی صورتِ حال کا پیدا ہو جانا ناممکن ہے۔ ہر ملک کے مسائل مختلف ہوتے

ہیں، اور تہذیبی و ثقافتی کردار میں بھی فرق پایا جاتا ہے، چنانچہ عصری تقاضوں کے تحت ایک ملک میں جو صورت حال پیدا ہوئی ہے وہ دوسرے ملک کی صورت حال سے بہ ہر صورت مختلف ہوگی، اور علاقائی خصوصیات کی بھی حامل ہوگی۔ چنانچہ اس کا جائزہ بھی علاقائی تناظر ہی میں لیا جانا چاہیے۔ تاہم اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ گذشتہ تیس چالیس برسوں کے دوران مغرب میں جو 'صورت حال' رونما ہوئی اس نے پورے عالمی منظر نامے کو بدل کر رکھ دیا۔ اس لیے مابعد جدیدیت کو مغربی 'فنامنن' (Phenomenon) کہنا بے جا نہ ہوگا۔

یہ بات تحقیق طلب ہے کہ 'مابعد جدیدیت' (Postmodernism) کی اصطلاح سب سے پہلے کب رائج ہوئی اور اس سے کیا مراد لیا گیا۔ اب تک جو معلومات ہمیں دست یاب ہیں ان کے مطابق لفظ "Postmodernism" کا استعمال سب سے پہلے ۱۸۷۰ء کی دہائی میں ایک انگریز مصور جان واٹکنز چیپمن (John Watkins Chapman) نے مصوری کے حوالے سے کیا، اور "مصوری کے مابعد جدید اسلوب" ("a Postmodern style of painting") کی بات کہی، کیوں کہ وہ فرانسیسی مصوری کی "تاثریت" (Impressionism) سے بہت آگے نکل جانا چاہتا تھا۔[۲] اس کے بعد ۱۹۱۷ء میں روڈولف پین وٹز (Rudolf Pannwitz) نے "Postmodernism" کا استعمال 'کلچر' (Culture) کے حوالے سے کیا۔ بیسویں صدی کی تیسری دہائی میں اس لفظ کو آرٹ اور میوزک کی نئی ہیئتوں (Forms) کے لیے برتا گیا۔ ۱۹۴۹ء میں اس لفظ کا استعمال ماڈرن آرکی ٹیکچر سے بے اطمینانی ظاہر کرنے کے لیے کیا گیا، اور یہیں سے آرکی ٹیکچر (فنِ تعمیر) کی مابعد جدید تحریک کا آغاز ہوتا ہے۔ اس کے بعد سے مابعد جدیدیت کا استعمال آرٹ، موسیقی اور ادب کے بہت سے نئے رجحانات کی نمائندگی کے لیے کیا جانے لگا۔ فرانسیسی مفکر اور نظریہ ساز ژاں فرینکوئس لیوتار (۱۹۲۴تا۱۹۹۸ء) نے ۱۹۷۹ء میں اپنی کتاب *La Condition Postmoderne*[۳] میں مابعد جدیدیت کی اصطلاح کو معاصر صورت حال کے مفہوم میں برتا۔ اس کتاب کا انگریزی ترجمہ پانچ سال بعد (۱۹۸۴ء میں) شائع ہوا، جس سے مابعد جدیدیت سے متعلق لیوتار کے نظریات عام ہوئے اور مابعد جدیدیت کے صورت حال ہونے کا لوگوں کو علم ہوا۔ لیوتار ایک ایسا مفکر ہے جس نے مابعد

جدیدیت کی نئی تعبیر پیش کی ہے۔

مابعد جدیدیت کوئی باضابطہ تھیوری نہیں۔ معاصر دانش وروں نے اسے تھیوری سے زیادہ صورت حال ہی مانا ہے۔ جس زمانے میں تھیوری سے متعلق گوپی چند نارنگ کی شہرۂ آفاق کتاب 'ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات' (۱۹۹۳ء) منظر عام پر آئی تھی، اس زمانے میں اردو میں مابعد جدیدیت کا چرچا زیادہ نہ تھا کہ اس وقت تک اس کا تصور زیادہ واضح نہیں ہوا تھا، اور اس میں اور پس ساختیاتی فکر میں جو رشتہ پایا جاتا ہے، اس کے بارے میں بھی معلومات عام نہیں ہوئی تھیں، لیکن نارنگ نے اتنی بات "صاف" کر دی تھی کہ "پس ساختیات تھیوری ہے"، جب کہ "مابعد جدیدیت تھیوری سے زیادہ صورت حال ہے"۔ وہ اپنی متذکرہ کتاب میں لکھتے ہیں:

> "اتنی بات صاف ہے کہ پس ساختیات تھیوری ہے جو فلسفیانہ قضایا سے بحث کرتی ہے، جب کہ مابعد جدیدیت تھیوری سے زیادہ صورت حال ہے، یعنی جدید معاشرے کی تیزی سے تبدیل ہوتی ہوئی حالت۔ نئے معاشرے کا مزاج، مسائل، ذہنی رویے یا معاشرتی و ثقافتی فضا یا کلچر کی تبدیلی جو کرائسس کا درجہ رکھتی ہے۔ مثال کے طور پر کہہ سکتے ہیں: Postmodern Condition 'مابعد جدید حالت'، لیکن 'پس ساختیاتی حالت' نہیں کہہ سکتے۔ لہٰذا پس ساختیات کا زیادہ تعلق تھیوری سے ہے اور مابعد جدیدیت کا معاشرے کے مزاج اور کلچر کی صورت حال سے ہے۔"(۴)

اس بیان سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ مابعد جدیدیت تھیوری کے مقابلے میں صورت حال زیادہ ہے، لیکن اس کے زمانے کا تعین ابھی باقی ہے، یعنی یہ جاننا باقی ہے کہ جس حالت (Condition) یا صورت حال کو مابعد جدید کہا گیا وہ کب پیدا ہوئی؟ مابعد جدیدیت کی اصطلاح کے لغوی مفہوم سے تو یہی مترشح ہوتا ہے کہ جدیدیت کو مابعد جدیدیت پر تقدم زمانی حاصل ہے، یعنی مابعد جدیدیت، زمانی و تاریخی اعتبار سے جدیدیت کے بعد کی چیز ہے، لیکن اس کے اصطلاحی مفہوم میں زمانے کی کوئی قید نہیں، جس کا مفصل ذکر آگے آئے گا۔

اب اسی سے ملحق ایک دوسرا سوال یہاں یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا مابعد جدیدیت، جدیدیت کی کوکھ سے پیدا ہوئی ہے؟ اس سلسلے میں بعض لوگوں کو (جو مابعد جدیدیت کی صحیح ''آگہی'' نہیں رکھتے یا نئی تھیوری کی تاریخ سے واقف نہیں ہیں) اکثر یہ غلط فہمی رہتی ہے کہ مابعد جدیدیت کا ارتقا جدیدیت سے ہوا ہے۔ مغربی مابعد جدیدیت قطعاً جدیدیت سے ارتقا پذیر نہیں ہوئی۔ یہ پس ساختیات (Post-structuralism) سے نمو پذیر (Grow) ہوئی ہے۔ ہمارے یہاں بھی مابعد جدیدیت، جدیدیت کی زائیدہ نہیں کہی جا سکتی۔ یہ جدیدیت کا ردِ عمل بھی نہیں۔ ہاں، اس سے ''گریز'' یا ''انحراف'' ضرور ہے۔ ہمارے یہاں جدیدیت کا ارتقا بھی مغرب میں جدیدیت کے ارتقا سے مختلف ہے۔ اردو میں جدیدیت ترقی پسند ادبی تحریک کے ردِ عمل کے طور پر ۱۹۶۰ء کے لگ بھگ پیدا ہوئی۔ لیکن مغرب میں جدیدیت کا آغاز بعض دوسرے حالات کے زیر اثر ۱۹۶۰ء سے کئی دہائی قبل ہوا۔

گوپی چند نارنگ یہ تسلیم کرتے ہیں کہ جدیدیت پہلے ہے اور مابعد جدیدیت ''تاریخی طور پر'' جدیدیت کے بعد ہے۔ وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ مابعد جدیدیت، جدیدیت سے ''گریز'' کے طور پر معرضِ وجود میں آئی ہے۔ ان کے الفاظ یہ ہیں:

> ''جس طرح پس ساختیات تاریخی طور پر ساختیات کے بعد ہے اور اس سے گریز بھی ہے، اسی طرح مابعد جدیدیت بھی تاریخی طور پر جدیدیت کے بعد ہے اور اس سے گریز بھی ہے۔ ان دونوں کو ایک دوسرے کے تناظر میں ہی پرکھا اور جانا جا سکتا ہے''۔ (۵)

نارنگ نے اس بات کا اعادہ اپنے نسبتاً ایک بعد کے لکھے ہوئے مضمون میں بھی کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''جدیدیت کے بعد کا دور مابعد جدیدیت کہلائے گا، لیکن اس میں جدیدیت سے انحراف بھی شامل ہے جو ادبی بھی ہے اور آئیڈیولوجیکل بھی''۔ (۶)

ناصر عباس نیر مابعد جدیدیت کو بیک وقت ''صورتِ حال'' اور ''تھیوری'' دونوں مانتے ہیں اور ان دونوں کے درمیان ''ربطِ باہم'' بتاتے ہیں۔ صورتِ حال سے وہ ''بیسویں صدی کے آخری حصے کی مجموعی ثقافتی صورتِ حال'' مراد لیتے ہیں، اور تھیوری

سے ان کی مراد وہ فکر ہے جو جدیدیت اور ساختیات کی تنقید اور فرانس میں ۱۹۶۸ء میں طلبہ کی بغاوت اور الجیریا پر فرانس کے حملے کے بعد سامنے آئی"۔ (۷) گوپی چند نارنگ کی طرح، ناصر عباس نیر بھی مابعد جدیدیت کو، جدیدیت کے بعد مانتے ہیں اور کہتے ہیں کہ "مابعد جدیدیت سے وابستہ تھیوری سے مراد وہ سب نظریات ہیں جو جدیدیت کے بعد رونما ہوئے ہیں۔" (۸)

واضح رہے کہ گوپی چند نارنگ مابعد جدیدیت کو جدیدیت سے "گریز" اور "انحراف" تو مانتے ہیں، لیکن اسے وہ جدیدیت کی "ضد" تسلیم نہیں کرتے۔ ان کے نزدیک ترقی پسند ادبی تحریک اور جدیدیت "دونوں ایک دوسرے کی ضد تھیں"، کیوں کہ "جو ترقی پسندی نہیں تھی وہ جدیدیت تھی اور جو جدیدیت تھی وہ ترقی پسندی نہیں تھی۔ یعنی ایک میں زور انقلاب کے رومانی تصور پر تھا، دوسری [میں] توجہ شکستِ ذات پر تھی۔" نارنگ نے صاف لفظوں میں کہا ہے کہ "مابعد جدیدیت نہ ترقی پسندی کی ضد ہے اور نہ جدیدیت کی" (۹) ناصر عباس نیر کا بھی تقریباً یہی خیال ہے کہ "مابعد جدیدیت، جدیدیت کی نفی نہیں کرتی" (۱۰) اس ضمن میں ابوالکلام قاسمی کی رائے بھی نارنگ و نیر کی آرا سے کچھ مختلف نہیں۔ وہ اردو میں جدیدیت کے میلان کو ترقی پسند ادبی نظریے کا "ردِعمل" تو مانتے ہیں، لیکن مابعد جدیدیت کو، جدیدیت کا ردِعمل تسلیم نہیں کرتے۔ ان کے خیال میں "جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے مابین عمل اور ردِعمل کا تعلق نہیں، بلکہ ان کو دو ایسے متوازی ادبی رویوں کی حیثیت حاصل ہے جن میں سے ایک کو دوسرے کے خمیر پر مبنی قرار دیا جا سکتا ہے۔" (۱۱) ہم نے دیکھا کہ مابعد جدیدیت، جدیدیت کی "ضد" نہیں ہے، اور نہ ہی یہ جدیدیت کی "نفی" کرتی ہے، اور نہ یہ جدیدیت کے "ردِعمل" کے طور پر وجود میں آئی ہے، بلکہ صورتِ واقعہ یہ ہے کہ جدیدیت ہی کے زمانے میں نئے شعور کا ادراک پیدا ہونا شروع ہو گیا تھا، اور نئی حسیت کی صدائے بازگشت سنائی دینے لگی تھی، چنانچہ اس زمانے میں نئے ذہنی رویوں اور نئی صورت حال کے تحت جو ادب پیدا ہوا وہ مابعد جدید ادب کہلایا۔ اسی لیے بعض ناقدین مثلاً ابوالکلام قاسمی، جدیدیت اور مابعد جدیدیت کو دو متوازی ادبی رویوں کی حیثیت سے دیکھتے ہیں، لیکن یہ اس بات کی دلیل نہیں کہ مابعد جدیدیت، جدیدیت سے فکری انحراف یا ناآسودگی کا نتیجہ نہیں۔

ہر چند کہ مابعد جدیدیت کی اپنی کوئی تھیوری نہیں، یا اگر ہے تو وہ پوری طرح واضح نہیں ہے، کیوں کہ اسے تھیوری دینے کی کوششیں برابر کی جاتی رہی ہیں، تاہم پس ساختیات (جس کی اپنی تھیوری ہے) سے اس کے رشتے کی نوعیت واضح ہے جس کی جانب اشارہ کیا جا چکا ہے۔ اس ضمن میں گوپی چند نارنگ کا خیال یہ ہے کہ "مابعد جدیدیت کے فلسفیانہ مقدمات وہی ہیں جو پس ساختیات کے ہیں"۔ مابعد جدیدیت کے پس ساختیات کے ساتھ رشتے یا تعلق کا پس منظر بیان کرتے ہوئے نارنگ 'ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات' میں لکھتے ہیں:

> "یہ معلوم ہے کہ دوسری جنگ عظیم کے بعد جو نئی ذہنی فضا بننا شروع ہوئی تھی، اس کا بھرپور اظہار لاکاں، آلتھیوسے، فوکو، بارتھ، دریدا، دے لیوز اور گواتری اور لیوتار جیسے مفکرین کے یہاں ملتا ہے۔ گلبرٹ ادیر کا کہنا ہے کہ پس ساختیاتی مفکرین اس تبدیلی کے پہلے نقیب ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ پس ساختیات میں اور مابعد جدیدیت میں حدِ فاصل قائم نہیں کی جاسکتی، چنانچہ اکثر و بیشتر پس ساختیاتی مفکرین کو مابعد جدید مفکرین کہہ دیا جاتا ہے اور یہ دونوں اصطلاحیں ایک دوسرے کے بدل کے طور پر استعمال کی جاتی ہیں"۔ (۱۲)

تقریباً اسی طرح کا خیال انھوں نے اپنے مضمون "مابعد جدیدیت اور اردو ادب" میں بھی پیش کیا ہے:

> "واضح رہے کہ مابعد جدیدیت کی بنیاد جس ادبی تھیوری پر ہے وہ ساختیات اور پس ساختیات سے ہوتی ہوئی آئی ہے۔ نسوانیت کی تحریک، نئی تاریخیت، اور ردِ تشکیل کے فلسفے بھی اسی کا حصہ ہیں"۔ (۱۳)

وہاب اشرفی نے اس سلسلے میں نہایت عمدہ بات کہی ہے کہ "مغرب میں مابعد جدیدیت پس ساختیات کے ساتھ آگے کا مرحلہ ہے، ہمارے ہاں مابعد جدیدیت، جدیدیت سے آگے کا سفر ہے"۔ (۱۴)

اس سے یہ صاف ظاہر ہے کہ مابعد جدیدیت کے تانے بانے بہت دور تک پھیلے ہوئے ہیں، اور اس کی جہتیں اور طرفیں لامحدود ہیں۔ اس کے دائرے کی وسعت اور تنوع

کا اندازہ اس بات سے بھی لگایا جاسکتا ہے کہ یہ نہ صرف ادب اور ادبی تھیوری، نیز فلسفے سے رابطہ رکھتی ہے، بلکہ آرٹ، کلچر، عمارت سازی، موسیقی، فیشن، حتیٰ کہ شہری پلاننگ جیسے سروکار کو بھی اپنے ڈسکورس کا حصہ بناتی ہے۔

اب ہم مابعد جدیدیت کے اصطلاحی مفہوم کی طرف آتے ہیں۔ جب ہم کسی لفظ کو اصطلاح کے طور پر استعمال کرتے ہیں تو بعینہٖ یا جوں کے توں اس کے لغوی معنی مراد نہیں لیتے کہ اس کا اصطلاحی مفہوم اس کے لغوی مفہوم سے ذرا ہٹ کر ہوتا ہے۔ مابعد جدیدیت کا لغوی مفہوم تو یہی ہے کہ وہ سب کچھ جو جدیدیت کے بعد ہے۔ یہ مفہوم بہ قول قاضی افضال حسین اس کے "زمانی کردار" کو نمایاں کرتا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ "اس اصطلاح کا مفہوم زمانے کے حوالے سے متعین کرنا بے سود ہے"، بلکہ ان "صفات و امتیازات" کو مطالعہ کا مرکز بنانا چاہیے جن سے وہ ادب یا متن متصف ہے۔ ایسا متن بہ قول قاضی افضال حسین جدیدیت کے بعد کے زمانے میں یا خود جدیدیت کے زمانے میں بھی خلق ہو سکتا ہے۔ (۱۵)

ان کا یہ قول بجا ہے، لیکن یہ بھی تو ممکن ہے کہ ایسا متن نہ صرف جدیدیت کے بعد کے زمانے میں یا خود جدیدیت کے زمانے میں خلق ہو سکتا ہے بلکہ جدیدیت کے زمانے سے پہلے (یا بہت پہلے) بھی معرضِ وجود میں آچکا ہو۔ قدیم دکنی ادب سے اس کی مثالیں پیش کی جاسکتی ہیں۔ اس نکتے کو وہاب اشرفی نے بھی اپنی عالمانہ تصنیف 'مابعد جدیدیت: مضمرات و ممکنات' (۲۰۰۲ء) میں واضح کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> "ہر زمانے کے ادب پر مابعد جدیدیت کے نقطۂ نظر سے بحث ہو سکتی ہے؛ بلکہ ہوگی ہی، اس لیے کہ اس کے تمام نکات واضح طور پر کسی ایک عہد، زمانے یا رجحان میں قید نہیں۔ بلکہ یہ زمان و مکان کے بے حد وسیع تناظر میں اپنا کام سرانجام دیتے ہوئے نظر آتے ہیں"۔ (۱۶)

اس ضمن میں انھوں نے قدیم دکنی ادب میں مابعد جدید ذہنی رویے کی نشان دہی کرتے ہوئے نظامی بیدری کی مثنوی "کدم راؤ پدم راؤ" کی مثال پیش کی ہے، پھر وہ کہتے ہیں کہ "اگر بعض فکری مباحث کو منہا کر لیا جائے تو اردوئے قدیم کی شاعری کی تفہیم کا مستحسن کام سرانجام دینے والے سب کے سب مابعد جدید رویے کے حامل ہیں"۔ (۱۷)

وہاب اشرفی نے یہ بھی خیال پیش کیا ہے کہ "کیا ایسا نہیں ہے کہ ابتدا سے لے کر ولی تک کا

کلام نہایت آسانی سے مابعد جدیدیت کے کچھ اور اصول اور ضابطے کے تحت تجزیے میں آسکتا ہے"۔ (۱۸)

لیکن اگر ہم مابعد جدیدیت کے لغوی مفہوم کو پیش نظر رکھیں تو اس کے وہی معنی ہوں گے جو گوپی چند نارنگ نے بیان کیے ہیں۔ لیپک نینسی اور گیرٹ نے بھی اپنی کتاب *Introducing Postmodernism*(1995) میں یہی معنی بیان کیے ہیں:

> "Modernity takes its Latin origin from 'modo', which means 'just now'. The postmodern, then literally means 'after just now'."(۱۹)

واضح رہے کہ لیپک نینسی اور گیرٹ کی متذکرہ کتاب نارنگ کی کتاب 'ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات' کے دو سال بعد شائع ہوئی تھی۔

ان تعریفوں کے بارے میں ناصر عباس نیر کا یہ بیان بھی دیکھتے چلیں جو ان کی نہایت پر مغز کتاب 'لسانیات اور تنقید' (۲۰۰۹ء) میں ملتا ہے:

> "مابعد جدیدیت کو جدیدیت اور اس کی مختلف صورتوں کے فوری بعد کی صورت حال کے مفہوم میں استعمال کیا گیا۔ 'فوری بعد' اپنی پیش رو صورت حال سے مختلف تو ہوتا ہے، مگر پیش رو سے زمانی اور مکانی قرب بھی رکھتا ہے۔ اس لیے وہ اپنی پہچان کے لیے نہ صرف بار بار پیش رو کی طرف رجوع کرتا ہے، بلکہ پیش رو کا اسمی اور صفاتی تناظر بھی لیے ہوتا ہے۔ بنا بریں 'فوری بعد' جن امور کی تائید یا تردید کرتا ہے، وہ امور پیش رو سے متعلق ہوتے ہیں۔ لہٰذا مابعد جدیدیت نے اگر جدیدیت کو اپنا تناظر قرار دیا اور جدیدیت کی توسیع کرنے کا دعویٰ بھی کیا ہے تو یہ سب کچھ ان مفروضات کی روشنی میں ہی قابل فہم ہے"۔ (۲۰)

اتنی بحث و تمحیص کے بعد اب اس امر کا بھی محاکمہ کر لیا جائے کہ مابعد جدیدیت درحقیقت ہے کیا؟ مابعد جدیدیت کو ذہنی رویے سے تعبیر کیا گیا ہے۔ اسے تخلیق کی آزادی کا بھی نام دیا گیا ہے۔ اس کے بارے میں کہا گیا ہے کہ یہ نہ تو کسی فارمولا کی پابند ہے اور نہ کسی منصوبہ بند پروگرام کی۔ یہ اپنا کوئی سیاسی ایجنڈا بھی نہیں رکھتی اور نہ ہی اس کی کسی قسم کی

سیاسی وابستگی ہے۔ مابعد جدیدیت اپنے ثقافتی تشخص پر اصرار کرتی ہے۔ یہ مرکز سے محیط کی جانب رواں دواں ہے، چنانچہ لامرکزیت اس کی صفت ہے۔ یہ وحدیت اور کلیت کے تصور کو مسترد کر کے تکثیریت اور تعدد و تنوع کے فلسفے میں یقین رکھتی ہے۔

مصری نژاد ایہاب حسن [۳۱] (Ihab Hassan) جو عہد حاضر کے معروف امریکی ادبی نظریہ ساز، نقاد، ادیب اور دانشور ہیں، اور ان دنوں وسکانسن یونیورسٹی میں ایمریٹس پروفیسر کے اعزاز سے سرفراز ہیں، مابعد جدیدیت کے بارے میں اپنی گراں قدر تصنیف *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*(1987) میں بہت کچھ لکھ چکے ہیں۔ لیکن اس کتاب کی اشاعت سے دو سال قبل انھوں نے اپنے مضمون [۳۲] "The Culture of Postmodernism" میں ایک چارٹ پیش کیا تھا جس میں مغربی جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے فرق کو دکھلایا تھا۔ اس چارٹ پر ایک نظر ڈالنے سے بہ خوبی اندازہ ہو جاتا ہے کہ مابعد جدیدیت کیا ہے اور کیا نہیں ہے۔ انگریزی کے جن الفاظ و اصطلاحات کے ذریعے ایہاب حسن نے جدیدیت اور مابعد جدیدیت میں فرق کیا ہے انھیں قوسین میں لکھ دیا گیا ہے۔

ایہاب حسن کے خیال میں مابعد جدیدیت رومانیت (Romanticism) کو مسترد کرتی ہے اور علامتیت (Symbolism) کے بھی خلاف ہے۔ اسے دادازم (Dadaism) سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ وہ اسے 'Paraphysics' بھی کہتے ہیں۔ مابعد جدیدیت غایت (Purpose) کے بجائے تفریح، تماشا اور کھیل کود (Play) کو اپنی توجہ کا مرکز بناتی ہے۔ وہاب اشرفی کہتے ہیں کہ "جدیدیت کی غایت یعنی Purpose... سے ہم سب واقف ہیں۔ اس کے مقابلے میں مابعد جدیدیت کی تفریحی، تماشائی اور کھیل کود کے انداز کی دل پذیری نظر انداز نہیں کی جا سکتی ہے۔" [۳۳] مابعد جدیدیت اتفاق (Chance) سے متصف ہے، یعنی اس میں اتفاقی عوامل کا عمل دخل ہے، یہ ڈیزائن (Design) یعنی منصوبہ بندی یا خاکہ بندی سے عبارت نہیں ہے۔ مابعد جدیدیت درجہ وار ترتیب یا نظامِ مراتب (Hierarchy) کو پسند نہیں کرتی۔ اس کے مقابلے میں وہ نراج (Anarchy) کی کیفیت کو پسند کرتی ہے۔ وہاب اشرفی لکھتے ہیں کہ "ظاہر ہے کہ مابعد جدیدیت میں انتشار اور طوائف الملوکی کھلے ذہن کا ایک میلان ہے جسے نظر انداز کرنا مشکل ہے۔" [۳۴]

مابعد جدیدیت بُعد اور فاصلے (Distance) کے مقابلے میں اشتراک (Participation) پر زور دیتی ہے۔ مابعد جدیدیت تشکیل یا تخلیق (Creation) سے رشتہ نہ رکھ کر لاتشکیل (Deconstruction) سے اپنا رشتہ استوار کرتی ہے۔ مابعد جدیدیت امتزاج (Synthesis) کے علی الرغم اینٹی تھیسس (Antithesis) کے فلسفے میں یقین رکھتی ہے۔ یہ موجود (Presence) کے مقابلے میں عدم موجود یا غیاب (Absence) کی صفت سے متصف ہے۔ یہ مرکز گزیں (Centring) نہیں ہے، بلکہ بکھراؤ (Dispersal) اس کا مقدر ہے۔ یہ صنف (Genre) سے واسطہ نہیں رکھتی، بلکہ متن، بین المتن (Text, intertext) کو اپنی توجہ کا مرکز بناتی ہے۔ یہ علم معنی یا معنیات (Semantics) کے بجائے علم بدیع (Rhetoric) سے سروکار رکھتی ہے۔ یہ عمودی (Paradigm) کے برخلاف افقی (Syntagm) رشتے کو ملحوظ رکھتی ہے۔ یہ منطقی ترتیب (Hypotaxis) سے صرفِ نظر کرتی ہے اور غیر منطقی ترتیب (Parataxis) کو اپناتی ہے۔ یہ انتخاب (Selection) کے بجائے اتصال (Combination) پر اصرار کرتی ہے۔ یہ گہرائی (Depth) کے مقابلے میں سطح (Surface) کو پسند کرتی ہے۔ یہ توضیح و تشریح (Interpretation) پر زور دینے کے بجائے اس سے گریز کرتی ہے۔ وہاب اشرفی کا خیال ہے کہ "جدیدیت میں توضیح وتشریح نیز قرأت ایک واضح عنصر ہے، جب کہ اس کے مقابلے میں مابعد جدیدیت توضیح سے علاقہ نہیں رکھتی اور صحیح اور متعینہ قرأت کا تصور اس کے یہاں محال ہے۔"[۲۵] مابعد جدیدیت کی ایک صفت یہ بھی ہے کہ یہ معنی نما (Signified) کے بجائے صوت امیج (Signifier) پر زور دیتی ہے، اور قابلِ خواندگی (Readerly) ہونے کے بجائے تحریری خصوصیت کی حامل (Scriptibly) ہے۔ مابعد جدیدیت کی ایک اور صفت یہ ہے کہ یہ بیانیہ (Narrative) کے بجائے اینٹی بیانیہ (Anti-narrative) ہے۔ مابعد جدیدیت میں مطلق لسانی اظہار (Master code) کے مقابلے میں شخصی طرزِ اظہار (Idiolect) کو اہمیت دی جاتی ہے۔ مابعد جدیدیت علامت یا نشانی (Symptom) کے مقابلے میں خواہش یا طلب (Desire) کو فوقیت دیتی ہے۔ مابعد جدیدیت میں نوع (Type) یعنی قسم کے بجائے تغیر و تبدیلی نوع (Mutant) کی اہمیت تسلیم کی جاتی ہے۔ مابعد جدیدیت میں منبع، علت

(Origin, cause) کے بجائے تفریق، التوا (Difference-differance) کو فوقیت دی جاتی ہے۔ مابعد جدیدیت، مابعد الطبیعیات (Metaphysics) کے بجائے طعن و طنز (Irony) سے عبارت ہے۔ اس میں قطعیت یا ثابت قدمی (Determinancy) کے بجائے غیر ثابت قدمی (Indeterminancy) کا تصور پنہاں ہے، اور یہ ماورائیت (Transcendence) کی صفت سے متصف ہونے کے بجائے طبعی و خلقی (Immanence) ہے۔

عالمی سطح پر مابعد جدیدیت کے آغاز سے ہمارے یہاں کی صورت حال بھی بدلی ہے جس کا محاکمہ گوپی چند نارنگ نے 'اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ' (۱۹۹۸ء) میں بڑی خوبی کے ساتھ کیا ہے۔ انھوں نے اپنے ایک مضمون میں چند جوڑے دار اضداد (Binary Oppositions) کی تشکیل کی ہے جن میں پہلا عنصر اس "غلبہ" کو ظاہر کرتا ہے جو ہمارے ملک کے معاشرے میں صدیوں سے چلا آرہا ہے۔ اضدادی جوڑوں کا دوسرا عنصر پہلے عنصر کا "غیر" (The Other) تھا جو بہ قول نارنگ "دبا ہوا یا نظر انداز کیا ہوا تھا اور جس کی اپنی کوئی پہچان نہ تھی، اور اگر تھی تو پہلے عنصر کے حوالے سے اور اس کی رو سے تھی۔" (۲۶) گوپی چند نارنگ مزید لکھتے ہیں کہ "مابعد جدید عہد کی آگہی کے بعد صورت حال تبدیل ہوئی ہے اور دونوں جوڑے دار (Binaries) اضداد میں کشاکش کا جو نیا ڈسکورس پیدا ہوا ہے اس میں دوسرا عنصر اب اپنی شرائط پر اپنی شناخت اس نوع سے کرا رہا ہے کہ اصل اور 'غیر' کی پہلی تعبیر پلٹنے لگی ہے، اور پہلے عنصر کا ترجیحی غلبہ کم ہونے لگا ہے۔" (۲۷) نارنگ نے جو جوڑے دار اضداد وضع کیے ہیں ان میں مغرب/نوآبادیت بالمقابل مشرق/تیسری دنیا، عالمیت بالمقابل مقامیت/ثقافتی تشخص، مرکزیت بالمقابل تکثیریت، مہابیانیہ بالمقابل چھوٹے بیانیے، اشرافیہ بالمقابل دبے کچلے عوام، سنسکرت/کلاسیکی زبانیں بالمقابل جدید زبانیں/بھاشائیں، برہمنی شعریات بالمقابل بھگتی صوفی سنت دور سے چلی آرہی عوامی شعریات، خاص ہیں۔ (۲۸)

جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے، اردو مابعد جدیدیت نہ تو جدیدیت کی "ضد" ہے اور نہ "ردعمل"۔ ہاں، جدیدیت ترقی پسند ادبی تحریک کا ردعمل ضرور ہے۔ اگر ہم اردو کی پچھلی نصف صدی کی تاریخ کا جائزہ لیں تو ہم دیکھیں گے کہ اردو میں ترقی پسندی ۱۹۶۰ء تک

پہنچتے پہنچتے دم توڑ چکی تھی، اور اس کے تمام نظریات کا انہدام ہو چکا تھا۔ اردو کے اس دور کے ادیب ترقی پسندی کی بنائی ہوئی 'لیک' کو چھوڑ کر ایک نیا راستہ اختیار کر رہے تھے اور ایک نئے اندازِ فکر سے کام لے رہے تھے۔ وہ اس بات کو سمجھ گئے تھے کہ سیاسی نعرے بازی یا کسی مخصوص سیاسی بیساکھی کے سہارے کاروبارِ ادب زیادہ دنوں تک نہیں چل سکتا۔ ۱۹۶۰ء کے آس پاس ابھرنے والے اور نئی سوچ رکھنے والے ادیبوں کو یہ محسوس ہونے لگا تھا کہ ادب میں کسان، مزدور، اور سماج کی طبقاتی کشمکش کا راگ زیادہ دنوں تک نہیں الاپا جاسکتا، اور نہ ہی ادب کو محنت، پیداوار، سرمایہ، اور دولت کی غیر مساوی تقسیم کے مسائل میں الجھا کر رکھا جاسکتا ہے۔ چنانچہ ترقی پسندیت کے ان میلانات سے عدم وابستگی یا انحراف کے نتیجے میں 'جدیدیت' معرضِ وجود میں آئی، اور جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے، یہ ۱۹۶۰ء کے آس پاس ہوا۔

جدیدیت نے بڑے دبدبے کے ساتھ اپنے بال و پر نکالے، لیکن ہوا یہ کہ ترقی پسندوں کی طرح جدیدیت پسندوں نے بھی اپنے لیے کچھ اصول اور نظریات وضع کر لیے۔ چنانچہ ۱۹۶۰ء کے بعد ابھرنے والے جدید شاعروں میں تنہائی، مایوسی، خوف، دہشت، اجنبیت، یاسیت، لایعنیت، منفی داخلیت، بے چینی، بے دلی، ذات پرستی، داخلی کرب، خواہشِ مرگ جیسے رجحانات تیزی کے ساتھ پنپنے لگے۔ علاوہ ازیں حد سے زیادہ علامتیت اور تجریدیت، نیز ابہام و استعارہ سازی کے عمل نے ادبی فن پارے کو معما بنا کر رکھ دیا۔ چنانچہ جدیدیت کا بھی وہی حشر ہوا جو ترقی پسندیت کا ہوا تھا۔ بیس پچیس سال بعد ہی جدیدیت اپنے بال و پر سمیٹنے لگی۔ فکری انحراف کی لے تیز تر ہوتی گئی۔ نئے شعور، نئی حسیت، نئے ذہنی رویوں اور نئے عصری تقاضوں نے ادبی قدروں کو یکسر بدل کر رکھ دیا اور ایک نئے دور کا آغاز ہوا جو مابعد جدید دور کہلایا۔ جدیدیت پسندوں کو یہ احساس ہونے لگا کہ اب ان کا کام ختم ہوتا جا رہا ہے۔ اس کرب کو جدیدیت کے سب سے بڑے علم بردار شمس الرحمٰن فاروقی نے بھی محسوس کیا اور اس کا اظہار ان الفاظ میں کیا:

> "مجھے اس بات سے کوئی خوف نہیں آتا کہ نئے لکھنے والے جدیدیت سے انحراف کریں گے یا کرنا چاہیں گے۔ ادبی اصول و نظریات کو میں ترقی پسندوں کی طرح مطلق اور آفاقی اور ہمہ وقتی نہیں سمجھتا۔ میں امید کرتا

> ہوں کہ ادب کے بارے میں کئی طرح کے نظریات صحیح ثابت ہو سکیں گے۔ جدیدیت کوئی مذہب نہیں، کوئی الہامی فلسفہ نہیں جس سے انحراف کفر ہو، لیکن میں یہ ضرور کہتا ہوں کہ ابھی تک تو جدیدیت سے انحراف کی کوئی شکل سامنے آئی نہیں ہے...ایک دن وہ بھی ہوگا جب جدیدیت اپنا کام اچھا برا کر چکے گی۔ کوئی اور نظریۂ ادب اس کی جگہ لے گا۔ میں اس دن کا منتظر ہوں۔"(۲۹)

فاروقی کا یہ بیان ڈھائی دہائی قبل کا ہے۔ اس دوران میں دنیا کہاں سے کہاں پہنچ چکی ہے، اور وہ دن بھی گذر چکا ہے جس کا انھیں انتظار تھا، اور بہ قول عشرت ظفر "جدیدیت ایک گہرے سیاہ غار میں اتر چکی ہے...مابعد جدیدیت کے پرچم کے وسیع تر سائے میں ایک ہجوم جمع ہو چکا ہے"۔ (۳۰)

حواشی

۱- اردو میں نئی ادبی تھیوری کی بحث سب سے پہلے گوپی چند نارنگ نے ۱۹۸۵ء کے آس پاس شروع کی تھی۔

۲- ملاحظہ ہو ایہاب حسن (Ihab Hassan) کی کتاب *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture* (کولمبس: اوہایو اسٹیٹ یونیورسٹی پریس، ۱۹۸۷ء)، ص ۱۲۔

۳- ملاحظہ ہو ژاں فرینکوئس لیوتار (Jean-Francois Lyotard) کی اس کتاب کا انگریزی ترجمہ *The Postmodern Condition : A Report on Knowledge* (مترجمین: جیوفری بیننگ ٹن اور برئین میسومی [Geoffrey Bennington and Brian Massumi] میناپولس: یونیورسٹی آف منی سوٹا پریس، ۱۹۸۴ء۔

۴- گوپی چند نارنگ، 'ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات' (دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۳ء)، ص ۲۲-۵۲۳۔

ایضاً، ص ۵۲۲۔

گوپی چند نارنگ، ''مابعد جدیدیت اور اردو ادب''، مطبوعہ سہ ماہی 'نیا ورق' (ممبئی)، جلد ۱، شمارہ ۲، بابت اپریل تا جون ۱۹۹۷ء، ص ۳۲۔

ناصر عباس نیر، ''مابعد جدیدیت کیا ہے؟''، مطبوعہ سہ ماہی 'استعارہ' (نئی دہلی)، جلد شمارہ ۱۰ و ۱۱، بابت اکتوبر-مارچ ۲۰۰۳ء، ص ۱۰۵۔

ص ۱۰۷۔

نارنگ، محولہ بالا مضمون، ص ۳۲۔

محولہ بالا مضمون، ص ۱۱۱۔

''حد جدید تنقید: اصول اور طریق کار کی جستجو''، مشمولہ نظریاتی تنقید:

مسائل و مباحث'، مرتبہ ابوالکلام قاسمی (علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۲۰۰۶ء)، ص ۲۵۹۔

۱۲- گوپی چند نارنگ بحولۂ بالا کتاب، ص ۵۲۳۔

۱۳- گوپی چند نارنگ بحولۂ بالا مضمون، ص ۳۳۔

۱۴- وہاب اشرفی، ''مابعد جدیدیت''، مشمولہ 'اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ'، مرتبہ گوپی چند نارنگ (دہلی: اردو اکادمی، ۱۹۹۸ء)، ص ۹۶۔

۱۵- قاضی افضال حسین، ''ادب میں مابعد جدید کیا ہے؟''، مشمولہ 'نظریاتی تنقید: مسائل و مباحث'، مرتبہ ابوالکلام قاسمی (علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۲۰۰۶ء)، ص ۲۳۰۔

۱۶- وہاب اشرفی، 'مابعد جدیدیت: ممکنات و مضمرات' (الہ آباد: کتاب محل، ۲۰۰۲ء)، ص ۱۷۸۔

۱۷- ایضاً، ص ۱۷۹۔

۱۸- ایضاً۔

۱۹- ملاحظہ ہو رچرڈ ایپگ نینسی اور کرس گیرٹ (Richard Appignanesi and Chris Garrat) کی کتاب *Introducing Postmodernism* (نیویارک: ٹوٹم بکس، ۱۹۹۵ء)۔

۲۰- ناصر عباس نیر، 'لسانیات اور تنقید' (اسلام آباد: پورب اکادمی، ۲۰۰۹ء)، ص ۸۹۔

۲۱- ایہاب حسن (Ibab Hassan) کو کچھ لوگ اردو میں ''احب حسن'' اور کچھ لوگ ''اِہاب حسن'' لکھتے ہیں۔ ایہاب کی یہ دونوں املائی شکلیں، یعنی ''احب'' اور ''اِہاب'' غلط ہیں۔ ایہاب بہ معنی 'ہبہ' (gift) عربی میں ''اِیھاب'' لکھا جاتا ہے۔ اردو میں ہم اسے 'ایہاب' لکھ سکتے ہیں، کیوں کہ اردو میں 'دوچشمی ہے' (=ھ) کو ہکاریت (Aspiration) کی نمائندگی کے لیے استعمال کیا جاتا ہے، اور 'ہائے ہوز' (=ہ) کے لیے ترکیبی حالت میں 'ہکنی والی ہے' استعمال کی جاتی ہے۔ چوں کہ عربی صوتیات میں ہکاریت کا کوئی تصور نہیں، اس لیے عربی میں 'ہائے ہوز' کو دوچشمی ہے سے ہی ظاہر کیا جاتا ہے، جیسے کہ ''اِیھاب'' جو عربی لفظ 'ھبة' (بہ معنی تحفہ، بخشش، عطا/عطیہ) سے اشتقاقی رشتہ رکھتا ہے۔

۲۲- ایہاب حسن، "The Culture of Postmodernism" مشمولہ *Theory, Culture and Society* (کلیولینڈ، UK)، جلد ۲، شمارہ ۳ (۱۹۸۵ء)، ص ۱۲۳۔

۲۳- وہاب اشرفی، 'مابعد جدیدیت: مضمرات و ممکنات' (الہ آباد: کتاب محل، ۲۰۰۲ء)، ص ۹۵۔

۲۴- ایضاً، ص ۹۵۔

۲۵- ایضاً، ص ۹۷۔

۲۶- گوپی چند نارنگ، "مابعد جدیدیت اردو کے تناظر میں"، مشمولہ 'اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ'، مرتبہ گوپی چند نارنگ (دہلی: اردو اکادمی، ۱۹۹۸ء)، ص ۷۶۔

۲۷- ایضاً، ص ۷۶۔

۲۸- ایضاً۔

۲۹- 'پیش رو'، دہلی، اگست ۱۹۸۸ء سے ملخص۔ بہ حوالہ 'مابعد جدیدیت پر مکالمہ'، مرتبہ گوپی چند نارنگ (دہلی: اردو اکادمی، ۱۹۹۸ء)، ص ۵۰۱۔

۳۰- عشرت ظفر، "مابعد جدید غزل"، مشمولہ 'مابعد جدیدیت پر مکالمہ'، مرتبہ گوپی چند نارنگ، ص ۱۷۹۔

ساختیاتی و پس ساختیاتی فکریات

اور گوپی چند نارنگ

اردو میں گذشتہ تین دہائیوں سے ساختیاتی و پس ساختیاتی مباحث کا سلسلہ جاری ہے، اور جن دانشوروں اور نقادوں نے ان مباحث میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا ہے ان میں پروفیسر گوپی چند نارنگ کا نام سرِ فہرست ہے۔ پروفیسر نارنگ اردو میں اسلوبیاتی نقاد کی حیثیت سے اپنا لوہا پہلے ہی منوا چکے ہیں۔ ان کی زیرِ نظر تصنیف 'ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات' (دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۳ء) کی اشاعت نے یہ ثابت کر دیا ہے کہ ساختیاتی مفکر و نقاد کی حیثیت سے بھی ان کا مرتبہ نہایت بلند ہے۔ اس کتاب کی اشاعت سے بہت پہلے سے وہ اس موضوع پر لکھتے رہے ہیں اور ساختیاتی و پس ساختیاتی فکریات کو اردو داں طبقے سے متعارف کرانے میں ہمیشہ پیش پیش رہے ہیں۔ اسلوبیات سے ساختیات تک کا سفر انھوں نے کچھ یوں ہی طے نہیں کیا ہے، بلکہ ادب، تنقید، لسانیات، معنیات اور نشانیات (Semiotics) سے گہرا شغف رکھنے کے ساتھ ساتھ انھوں نے نئی ادبی تھیوری کا بھی نہایت غائر مطالعہ کیا ہے۔ ہمارے ادبی نقاد مغربی مفکرین سے پہلے بھی استفادہ کرتے رہے ہیں، لیکن نئی ادبی تھیوری، بالخصوص ساختیات و پس ساختیات کے حوالے سے گوپی چند نارنگ نے اردو کی ادبی تنقید کو جو نیا موڑ دیا ہے وہ کوئی دوسرا نقاد نہیں دے سکا۔ اسی لیے اگر متذکرہ تصنیف کو ادبی تنقید کا ایک تاریخ ساز کارنامہ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔

اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ 'ساختیات' (Structuralism) کا لسانیات سے بہت گہرا تعلق ہے۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ ساختی لسانیات (Structural Linguistics)

کا ارتقا فرڈی ننینڈ ڈی سسیور (۱۸۵۷ تا ۱۹۱۳ء) سے ہوتا ہے۔ جس طرح سسیور کو لسانیات جدید یا ساختی لسانیات کا ابولآبا تسلیم کیا گیا ہے، اسی طرح ساختیاتی فکر کا بھی اسے امام مانا گیا ہے۔ گوپی چند نارنگ نے بجا طور پر اپنی اس کتاب میں یہ تسلیم کیا ہے کہ ''ساختیات کے بنیادی اصول سسیور کے خیالات پر مبنی لسانیات سے ماخوذ ہیں'' (ص ۵۹)۔ وہ مزید لکھتے ہیں کہ ''ساختیاتی فکر کا سرچشمہ بہر حال لسانیاتی ماڈل ہے جس نے اپنی ترغیبات ذہنی بنیادی طور پر سوس ماہر لسانیات سسیور...... سے حاصل کیں'' (ص ۳۸)۔ یہ بات بدیہی ہے کہ ساختیات پر گفتگو کرتے وقت فرڈی ننینڈ ڈی سسیور کے لسانیاتی افکار یا اس کے فلسفۂ لسان سے صرف نظر نہیں کیا جا سکتا۔ سسیور کی کتاب نے، جو فرانسیسی زبان میں *Cours de Linguistique Generale* کے نام سے اس کی وفات کے تین سال بعد ۱۹۱۶ء میں شائع ہوئی (جس کا انگریزی میں ترجمہ ویڈ بیسکن نے *Course in General Linguistics* کے نام سے کیا)، لسانیات کی دنیا میں ایک انقلاب عظیم برپا کر دیا۔ ساختیاتی فکر کی بیش تر بنیادی باتیں سسیور کی اسی کتاب سے ماخوذ ہیں۔

بیسویں صدی کے وسط میں فرانس میں باقاعدہ طور پر ساختیات کا ارتقا عمل میں آیا، اس سے پھر پس ساختیات کے سوتے پھوٹے اور رد تشکیلی نظریے کو فروغ حاصل ہوا۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ خواہ وہ ساختیات ہو یا پس ساختیات یا نظریہ رد تشکیل، فرانسیسی مفکرین ہی ان کے فروغ میں پیش پیش رہے ہیں۔ چنانچہ ان نظریات کا ذکر رولاں بارت، ژاک لاکاں، مشل فوکو، ژاک دریدا اور جولیا کرسٹیوا کے ذکر کے بغیر مکمل نہیں ہوتا۔ گوپی چند نارنگ نے اپنی متذکرہ کتاب میں ان مفکرین پر الگ الگ باب قائم کیے ہیں اور بڑی جامعیت اور علمی بصیرت کے ساتھ ان کی فکریات سے بحث کی ہے۔

پروفیسر نارنگ کی قابل قدر زیر نظر تصنیف 'ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات' تین حصوں میں منقسم ہے۔ ہر حصے کو 'کتاب' کا نام دیا گیا ہے۔ چنانچہ پہلی کتاب ''ساختیات''، دوسری کتاب ''پس ساختیات'' اور تیسری کتاب ''مشرقی شعریات اور ساختیاتی فکر'' کے نام سے موسوم کی گئی ہے۔ ہر حصے یا 'کتاب' میں کئی کئی ابواب شامل کیے گئے ہیں۔ پہلا حصہ یعنی کتاب۔ ا جسے ''ساختیات'' کا نام دیا گیا ہے پانچ ابواب پر مشتمل ہے۔ اس کے پہلے باب میں ساختیات اور ادب کے حوالے سے چند ابتدائی باتیں کہی گئی

ہیں اور یہ بتایا گیا ہے کہ عام ادبی نظریات کو ساختیات نے کس طرح چیلنج کیا ہے، اور کس طرح ایک ذہنی تحریک کے طور پر ساختیات کا ارتقا عمل میں آیا ہے۔ کتاب-۱ کے دوسرے باب میں ساختیات کی لسانیاتی بنیادوں سے بحث کی گئی ہے اور سسیور کے فلسفۂ لسان سے ساختیات کا رشتہ استوار کیا گیا ہے۔ ساختیات کے فروغ میں روسی ہیئت پسندوں کے افکار وخیالات کو بھی اہمیت حاصل ہے۔ چنانچہ روسی ہیئت پسندی پر ایک علاحدہ باب قائم کرکے ان کے نظریات سے مفصل بحث کی گئی ہے۔ یہ کتاب-۱ کا تیسرا باب ہے۔ جس میں رومن جیکب سن، شکلووسکی، بورس توماشیوسکی، وغیرہ کے حوالوں سے شعری زبان، ادب کی ادبیت (Literariness) اور ادب کے معروضی وتجزیاتی، نیز سائنٹفک مطالعے سے متعلق باتیں کہی گئی ہیں۔ اسی باب میں روسی ہیئت پسندوں کی فکشن کی شعریات کا بھی ذکر آ گیا ہے۔

کتاب-۱ کا چوتھا باب فکشن کی شعریات اور ساختیات سے متعلق ہے۔ جس میں فکشن کی شعریات کا رشتہ ساختیات سے استوار کیا گیا ہے اور ولادیمیر پروپ، لیوی اسٹراس، نارتھروپ فرائی، گریما، تودوروف اور ژنیت جیسے مفکرین کے حوالوں سے بات آگے بڑھائی گئی ہے۔ گوپی چند نارنگ کا یہ خیال بجا ہے کہ ساختیاتی طریق کار بیانیہ (Narrative) کے مطالعے کے لیے خاص طور پر موزوں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ساختیات کا اطلاق سب سے زیادہ بیانیہ ہی پر ہوا ہے۔ بیانیہ فکشن کا ایک وسیع میدان ہے۔ جس میں متھ، اساطیر یا دیومالا، نیز کتھا کہانی اور لوک روایتوں سے لے کر ناول، افسانہ، ڈرامہ اور ایپک (Epic) تک شامل ہے۔ بقول نارنگ فکشن کی ان تمام اصناف کا ساختیاتی مطالعہ بہ خوبی کیا جا سکتا ہے۔ ولادیمیر پروپ نے جو روسی ہیئت پسند تھا، روسی لوک کہانیوں کا ساختیاتی مطالعہ پیش کیا جس کے بارے میں نارنگ لکھتے ہیں کہ "پروپ نے جس طرح روسی لوک کہانیوں کے فارم کی گرہیں کھولیں اور ان کی ساختوں کو بے نقاب کیا، اس نے آگے چل کر بیانیہ کے ساختیاتی مطالعے کے لیے ایک روشن مثال کا کام کیا" (ص ۱۰۷)۔ فرانسیسی ماہر بشریات لیوی اسٹراس نے فرانسیسی لوک کہانیوں کے فارم کو دیکھنے کے بجائے ان کی اصل (Roots) کو اپنی توجہ کا مرکز بنایا۔ چنانچہ نارنگ اس کے اِس قول سے متفق نظر آتے ہیں کہ "کسی بھی ثقافت کی جڑیں اس کی متھوں میں دیکھی جا سکتی ہیں" (ص ۱۱۴)۔ فکشن کی شعریات کے حوالے سے ساختیاتی فکر کو آگے بڑھانے والوں میں نارتھروپ

فرائی کا نام خصوصیت کے ساتھ قابلِ ذکر ہے، چنانچہ نارنگ نے اس کی تصنیف (1957) Anatomy of Criticism کے حوالے سے اس کے تنقیدی نظریات سے بڑی مدلل بحث کی ہے اور اس نے ادب کی شعریات کا نظام وضع کرنے کی جو کوشش کی تھی اسے ہر اعتبار سے "حوصلہ مند اور قابلِ قدر" بتایا ہے۔ فکشن کی شعریات سے مزید سیر حاصل بحث کرتے ہوئے نارنگ نے اس باب میں گریما، تودوروف اور ژنیت کے افکار ونظریات کا بھی اسی طرح تفصیلی جائزہ پیش کیا ہے۔

کتاب-ا کا پانچواں اور آخری باب "شعریات اور ساختیات" ہے، جس میں گوپی چند نارنگ نے رومن جیکب سن، اور جوتھن کلر کے فکری حوالوں سے ساختیاتی شعریات سے بحث کی ہے۔ انھوں نے رومن جیکب سن کو، جو فرڈی ننینڈ ڈی سسیور سے گہرے طور پر متاثر تھا، ساختیاتی شعریات کے بنیاد گزاروں میں شمار کیا ہے۔ جیکب سن نے سسیور کے لسانی تصورات کے شعریات پر اطلاق سے ہی ساختیاتی شعریات کی تشکیل کی۔ سسیور نے زبان کے افقی (Syntagmatic) اور عمودی (Paradigmatic) رشتوں کا تصور پیش کیا تھا۔ جیکب سن نے اس تصور کو نہ صرف ساختیاتی شعریات کے بنیادی اصول کے طور پر برتا، بلکہ اس میں توسیع پیدا کی۔ اب یہ تصور بعض انسانی رویوں اور ثقافتی نظام کو بھی سمجھنے میں ہماری مدد کرسکتا ہے۔

زیرِ نظر کتاب کے دوسرے حصے کو کتاب-۲ کا نام دیا گیا ہے اور اس کا عنوان "پس ساختیات" رکھا گیا ہے۔ یہ حصہ چھے ابواب پر مشتمل ہے۔ اس حصے یعنی کتاب-۲ کے پہلے باب میں پس ساختیاتی فکر سے مفصل بحث کی گئی ہے، جس کا وجود ساختیات سے "گریز" کے طور پر ساتویں دہائی کے اواخر میں عمل میں آیا۔ گوپی چند نارنگ نے بجا طور پر فرانسیسی مفکر اور نظریہ ساز رولاں بارت کو پس ساختیات کا "پیش رو" قرار دیا ہے۔ اُس کی اس فکر کے پیچھے جو فلسفیانہ بصیرت کام کر رہی ہے اور اس نظریے کی تشکیل میں جو نشانیاتی (Semiological) ادراک شامل ہے اس کو سمجھے بغیر رولاں بارت کے پس ساختیاتی تصورِ ادب کو نہیں سمجھا جاسکتا۔ نارنگ نے اس باب میں رولاں بارت کے پس ساختیاتی نظامِ فکر کی تمام بنیادی باتوں کا بڑی خوبی کے ساتھ احاطہ کیا ہے اور جابجا اس کی تصانیف کے حوالے اور اقتباسات پیش کیے ہیں۔ وہ رولاں بارت کو فرانس کے ساختیاتی مفکروں اور

نقادوں میں "سب سے زیادہ دل چسپ، نکتہ رس اور بے باک" نظریہ ساز قرار دیتے ہیں اور یہ کہتے ہیں کہ "زبان و ادب اور ثقافت کے بارے میں روایتی تصورات کی بت شکنی اس کی سرشت کا حصہ تھی، اور اس میں وہ ایسی لذت محسوس کرتا تھا جو اکثر اوقات تخلیق کی اعلیٰ ترین حدوں کو چھو لیتی ہے" (ص ۱۵۹)۔ رولاں بارت کی فکر سے بحث کرتے ہوئے نارنگ نے اس بات کی بھی وضاحت کردی ہے کہ وہ معنی کی وحدت یا متعینہ معنی کے سخت خلاف تھا۔ اس کا سارا زور معنی خیزی (Signification) پر تھا، محض معنی پر نہیں۔ وہ زبان کو صاف ستھرا یا شفاف میڈیم تصور نہیں کرتا تھا۔ اس کے خیال میں زبان جو ادب کا میڈیم ہے، اس میں معنی کی اتنی پرتیں ہوتی ہیں کہ کوئی بھی ادیب اس بات کا دعویٰ نہیں کرسکتا کہ اس کے ذریعے وہ سچائی یا حقیقت کو جوں کا توں بیان کرسکتا ہے۔ اسی لیے نارنگ نے 'کثیر المعنیت' کو رولاں بارت کی فکر میں بنیادی حیثیت دی ہے۔ وہ رولاں بارت کو فرانس کے ساختیاتی ادبی نقادوں میں سب سے زیادہ اہمیت دیتے ہیں اور اس کی وجہ یہ بتاتے ہیں کہ "موجودہ عہد میں ادب کے بارے میں کسی مفکر نے اتنی بحثیں نہیں اٹھائیں جتنی رولاں بارت نے" (ص ۱۶۰)۔

رولاں بارت کے بعد پس ساختیاتی فکر کو فروغ دینے والوں میں ژاک لاکاں، مشل فوکو، جولیا کرسیٹوا اور ژاک دریدا کے نام خصوصیت کے ساتھ قابلِ ذکر ہیں۔ چنانچہ گوپی چند نارنگ نے کتاب۔۲ کے دوسرے، تیسرے اور چوتھے باب میں ان پس ساختیاتی مفکرین کے خیالات اور ان کے علمی کارناموں سے مفصل بحث کی ہے۔ دوسرے باب میں ژاک لاکاں، مشل فوکو اور جولیا کرسیٹوا کا ذکر تفصیل سے ملتا ہے۔ تیسرا باب ژاک دریدا کے لیے مختص ہے اور چوتھے باب میں اس کے نظریہ ردِ تشکیل کو بحث کا موضوع بنایا گیا ہے۔

پس ساختیاتی مفکرین میں ژاک لاکاں کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ لیکن وہ فلسفی کے بجائے، تربیت کے لحاظ سے ماہرِ تحلیلِ نفسی (Psychoanalyst) اور ذہنی امراض کا ماہر (Psychiatrist) تھا۔ لاکاں نے فرائیڈ کی 'تحلیلِ نفسی' کو نئی معنویت دی اور 'فرائیڈیت' (Friedism) کی نئی قرأت پیش کرکے اسے یکسر بدل دیا جسے لاکاں کی نوفرائیڈیت' سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ اس سے ادب کی افہام و تفہیم میں دور رس نتائج مرتب ہوئے۔ لاکاں نے فرائیڈ کے نظریۂ شعور سے بھی بحث کی ہے اور کہا ہے کہ فرائیڈ نے نہ

صرف لاشعور کو دریافت کیا اور اس کے وجود کو ثابت کر دکھایا، بلکہ یہ نظریہ بھی پیش کیا کہ لاشعور 'ساخت' رکھتا ہے۔ نارنگ کا خیال ہے کہ "یہ ساخت ہمارے اعمال وافعال کو اس طور پر متاثر کرتی ہے کہ اس کا تجزیہ کیا جاسکتا ہے" (ص ۱۸۳)۔ مشل فوکو کی حیثیت ایک فلسفی کی ہے جس نے پس ساختیاتی نظریے کے فروغ میں نمایاں کردار ادا کیا۔ فوکو اپنے نظریہ 'متنیت' (Textuality) اور 'ڈسکورس' (Discourse) کے لیے مشہور ہوا۔ ان اصطلاحات کا استعمال اس کے یہاں خالص فلسفیانہ انداز میں ہوا ہے جس کا سمجھنا خاصا مشکل کام ہے۔ نارنگ نے اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے کہ "فوکو اپنے نظریہ ڈسکورس کے ذریعے جرمن فلسفی نطشے کی نئی تعبیر پیش کر رہا ہے" (ص ۱۹۴)۔ وہ مزید لکھتے ہیں کہ "فوکو ڈسکورس کو ذہن انسانی کی مرکزی سرگرمی قرار دیتا ہے، ایک عام آفاقی متن کے طور پر نہیں بلکہ 'معنی خیزی' کے ایک وسیع سمندر کے طور پر" (ص ۱۹۵)۔ جولیا کرسٹیوا بھی پس ساختیاتی مفکرین میں ایک اہم مقام رکھتی ہے۔ اس کا اصل میدان ادب وتنقید بالخصوص 'ادبی معنیات' ہے۔ اس نے شعری زبان کا اپنا ایک نظریہ بھی پیش کیا ہے جو تحلیل نفسی پر مبنی ہے۔ نارنگ اس کے نظریے پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ "وہ ان ذہنی رویوں کا سراغ لگانا چاہتی ہے جن کے باعث ہر وہ چیز جو معقول اور منظم سمجھی جاتی ہے، غیر معقولیت اور انتشار کے خطرے سے دوچار رہتی ہے" (ص ۲۰۰)۔ نارنگ نے جولیا کرسٹوا کے شعری زبان کے تصور اور شاعری میں آوازوں کے زیر وبم اور آہنگ کے بارے میں اس کے خیالات سے بھی دلائل کے ساتھ بحث کی ہے۔

گوپی چند نارنگ نے کتاب-۲ کا تیسرا اور چوتھا باب ممتاز پس ساختیاتی مفکر ژاک دریدا اور اس کے نظریہ ردِ تشکیل کے لیے مختص کیا ہے۔ فوکو کی طرح دریدا بھی ایک فلسفی تھا جس نے ردِ تشکیل کا نظریہ پیش کر کے پس ساختیاتی فکر کو ایک نئی جلا بخشی اور ایک نئی جہت سے روشناس کرایا۔ دریدا متن (Text) کے متعینہ معنی کو تسلیم نہیں کرتا تھا اور معنیاتی وحدت کے خلاف تھا۔ متن کے متعینہ معنی کی اسی بے دخلی کو وہ 'ردِ تشکیل' (Deconstruction) سے تعبیر کرتا ہے۔ پس ساختیاتی تنقید میں ردِ تشکیل کی مختلف تعریفیں بیان کی گئی ہیں جو بیحد پیچیدہ ہیں، لیکن نارنگ نے اس کی جو تعریف پیش کی ہے وہ نہایت سادہ اور عام فہم ہے۔ ان کے نزدیک "ردِ تشکیل سے مراد متن کے مطالعے کا وہ

طریقۂ کار ہے جس کے ذریعے نہ صرف متن کے متعینہ معنی کو بے دخل (Undo) کیا جاسکتا ہے، بلکہ اس کی معنیاتی وحدت کو پارہ پارہ بھی کیا جاسکتا ہے" (ص ۲۰۴)۔ نارنگ نے اس بات کا بھی ذکر کیا ہے کہ رد تشکیلی طریقۂ کار کا رواج پہلے پہل فرانس کے Tel Quel گروپ کے لکھنے والوں میں ہوا، لیکن اس کو فلسفیانہ طور پر دریدا نے ہی قائم کیا، اور اب یہ اسی سے منسوب ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ رد تشکیلی نظریے کا "بنیادی سروکار" معنی ہی سے ہے، لیکن یہ نظریہ اس بات پر، بقول نارنگ، سختی سے زور دیتا ہے کہ "زبان کی ساخت اس نوع کی ہے کہ معنی کی حتمیت کی ضمانت نہیں دی جاسکتی۔ معنی ہمیشہ عدم قطعیت کا شکار ہے" (ص ۲۲۲)۔

کتاب-۲ کے پانچویں باب کا عنوان "مارکسیت، ساختیات اور پس ساختیات" ہے۔ اس باب میں پانچ مارکسی دانشوروں اور نظریہ سازوں کے افکار وخیالات سے بحث کی گئی ہے جن کے نام ہیں: لوسی این گولڈ مین (رومانیہ)، پیئر ماشیرے (فرانس)، لوئی آلتھیوسے (فرانس)، ٹیری ایگلٹن (برطانیہ)، اور فریڈرک جیمس (امریکہ)۔ ان مفکرین کے فکری رویوں میں گوپی چند نارنگ نے مارکسیت اور ساختیات وپس ساختیات کا اشتراک تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہ وہ مفکرین ہیں جنھوں نے ادبی تنقید کو گہرے طور پر متاثر کیا ہے۔

کتاب-۲ کا چھٹا باب "قاری اساس تنقید" ہے جس میں 'قاری اساس تنقید' (Reader - Response Criticism) کے آغاز وارتقا اور موقف سے بحث کی گئی ہے۔ یہ تنقید ساتویں دہائی کے اواخر میں شروع ہوئی جسے گوپی چند نارنگ "انقلابی تنقیدی قوت" قرار دیتے ہیں۔ ان کا موقف ہے کہ "یہ تنقید مصنف کے جبر کو رد کرتے ہوئے... معنی کی بوقلمونی کی تعبیر و تشکیل میں قاری کو شریک کرتی ہے" (ص ۲۷۱)۔ انھوں نے آئی اے۔ رچرڈز اور نارتھروپ فرائی کو قاری اساس تنقید کا پیش رو تسلیم کیا ہے۔ اسی باب میں انھوں نے تفہیمیت (Hermeneutics) اور مظہریت (Phenomenology) سے بھی بحث کی ہے۔ تفہیمیت کو وہ صدیوں پرانا فلسفہ قرار دیتے ہیں کہ اس کا تعلق صرف ادبی مطالعے سے نہیں ہے اور نہ ہی اس کا کوئی خاص طریقۂ کار اور ضابطۂ عمل ہے جس کی پابندی ضروری ہو۔ ان کا یہ خیال بجا ہے کہ "تفہیمیت کا آغاز قدیم متون کو پڑھنے اور ان کے حقیقی

معنی جاننے کے لیے ہوا تھا، آج اسے مختلف علوم میں تفہیم کاری کے کام کے لیے برتا جاتا ہے، اور اس کا چلن مذہبیات کے علاوہ تاریخ، سماجیات، قانون اور علوم انسانیہ کے مختلف شعبوں میں ہو رہا ہے" (ص ۲۸۷)۔ مظہریت کے سلسلے میں نارنگ کا یہ کہنا ہے کہ یہ ایک فلسفیانہ رویہ ہے جسے جرمن فلسفی ایڈمنڈ ہوسرل نے قائم کیا۔ مظہریت کا انسانی شعور سے گہرا تعلق ہے، چنانچہ ہوسرل کا یہ خیال توجہ طلب ہے کہ جو مظاہر (Phenomena) ہمارے شعور میں ہیں، انھی کے ذریعے ہم اشیاء کی اصل اور ان کی صفات کا تعین کرتے ہیں (بہ حوالہ نارنگ، ص ۲۹۴)۔ مظہریت کو تنقیدی رویے کے طور پر بھی برتا جاتا ہے، چنانچہ نارنگ کہتے ہیں کہ "مظہریاتی تنقید کے نزدیک ادب شعور کی ایک فارم ہے، اور تنقید کا کام اس فارم کا تجزیہ کرنا اور اس میں مصنف کے تہ نشین شعور کی نشان دہی کرنا ہے" (ص ۲۹۴)۔

زیرِ نظر کتاب کے تیسرے حصے یعنی کتاب۔ ۳ میں گوپی چند نارنگ نے "مشرقی شعریات اور ساختیاتی فکر" سے بحث کی ہے۔ کتاب کا یہ حصہ بھی پچھلے دو حصوں کی طرح بڑی محنت اور دقتِ نظر کے ساتھ لکھا گیا ہے۔ یہ دو ابواب پر مشتمل ہے۔ اس کے پہلے باب میں سنسکرت شعریات اور دوسرے باب میں عربی فارسی شعریات کا نہایت مفصل اور عالمانہ محاکمہ کیا گیا ہے۔ نارنگ نے سنسکرت شعریات کی صدیوں کی روایت کا ساختیاتی فکر کی روشنی میں از سرِ نو جائزہ لیا ہے اور یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ "مغرب میں جو نکات اب ساختیاتی اور ردِ تشکیلی فکر کے ذریعے سامنے آ رہے ہیں ان سے ملتے جلتے نکات ہندوستانی فکر و فلسفے بالخصوص بودھ فلسفے میں صدیوں پہلے زیرِ غور رہے ہیں" (ص ۳۳۸)۔ انھوں نے بودھی نظریہ اپوہ نیز شونیہ، سپھوٹ اور دھونی سے متعلق نظریات کا تفصیل سے ذکر کیا ہے، اور ان نظریات میں اور ساختیاتی و پس ساختیاتی فکر اور نظریہ ردِ تشکیل میں اشتراک اور مماثلتوں کی نشان دہی کی ہے جو بلا شبہ لائقِ داد و تحسین ہے۔ اسی طرح انھوں نے اس حصۂ کتاب میں عربی فارسی شعریات سے بھی اپنی گہری واقفیت کا ثبوت فراہم کیا ہے اور یہ خیال پیش کیا ہے کہ مشرق میں لسان و لغت اور بیان و بلاغت پر غور و فکر کی جو قدیم روایات رہی ہیں ان میں بعض ایسے نکات بھی ہیں جو جدید فلسفۂ لسان یا ساختیات کے پیش رو معلوم ہوتے ہیں،

بھلے ہی ان کی منطقی تحلیل اس درجہ نہ کی گئی ہو (ص ۳۸۶)۔

گوپی چند نارنگ نے "صورتِ حال، مسائل اور امکانات" کے عنوان سے زیرِ نظر کتاب کا 'اختتامیہ' بھی تحریر کیا ہے اور یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ تھیوری یعنی نظریہ سازی پر اتنی توجہ کیوں صرف کی گئی ہے۔ پس ساختیاتی فکر کے اہم نکات کو پھر سے بیان کیا گیا ہے یا ان کی تلخیص پیش کی گئی ہے۔ دریدا اور مارکسیت پر بھی اظہار خیال کیا گیا ہے۔ رولاں بارت، لاکاں، فوکو، جولیا کرسٹوا، آلتھیو سے، ٹیری ایگلٹن، وغیرہ کے خیالات کا اعادہ کیا گیا ہے، اور دل چسپ بات یہ ہے کہ اسی اختتامیہ میں 'مابعد جدیدیت' کو متعارف کرایا گیا ہے جو ایک نئی ادبی صورتِ حال ہے اور جس کا ارتقا ہمارے یہاں جدیدیت کے ردِعمل کے طور پر عمل میں آیا، لیکن مغرب میں صورتِ حال مختلف تھی۔ اختتامیہ کے آخر میں اردو تنقید کی موجودہ صورتِ حال کو بھی بیان کیا گیا ہے جو ان کے نزدیک زیادہ حوصلہ افزا نہیں ہے۔

تقریباً چھے سو صفحات پر مشتمل کتاب 'ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات' کی تسوید کے دوران پروفیسر گوپی چند نارنگ کا یہ طریق کار رہا ہے کہ صفحہ بہ صفحہ الگ الگ حوالے اور حواشی (References) درج کرنے کے بجائے انھوں نے اس کتاب کے ہر حصے کے آخر میں 'مصادر' کے تحت ہر باب سے متعلق ان تمام کتابوں کے نام (مصنفین و مرتبین کے ناموں اور ناشرین کے حوالوں نیز مقام وسنہ اشاعت کے ساتھ) یک جا طور پر درج کر دیے ہیں جو ان کے زیرِ مطالعہ رہی ہیں یا جن سے انھوں نے استفادہ کیا ہے۔ اس طرح متعلقہ موضوعات پر شائع شدہ تقریباً دو سو مستند کتابوں کی تفصیلات مہیا کرادی گئی ہیں جو قارئین کے لیے کسی بیش قیمت علمی خزانے سے کم نہیں۔ علمی کاموں کو سرانجام دینے کا یہ بھی ایک مستحسن طریقہ ہے۔ پروفیسر نارنگ لائق مبارک باد ہیں کہ انھوں نے ایک ایسے موضوع پر قلم اٹھایا جسے اردو نے اپنی بے بضاعتی کے باعث اپنی پوری ادبی تاریخ میں کبھی مس نہیں کیا تھا۔ وہ ساختیاتی، پس ساختیاتی اور ردتشکیلی نظریوں کے بنیاد گزار نہ سہی، لیکن اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا ہے کہ ان معاصر تنقیدی رویوں اور فکری مباحث کو اردو میں کماحقہٗ متعارف کرانے کا سہرا انھی کے سر ہے اور یہ کام انھوں نے

اپنی تمام تر علمی، ادبی، تنقیدی اور دانشورانہ صلاحیتوں کو بروئے عمل لاتے ہوئے بہ حسن وخوبی انجام دیا ہے۔ چوں کہ یہ نظریات اور فکری میلانات مغرب سے ہمارے یہاں آئے ہیں، اس لیے مغربی مصنفین ومفکرین کی تصانیف سے اخذ واستفادہ (جن کے حوالے ان کی اس کتاب میں جا بہ جا موجود ہیں) ان کے لیے ناگزیر تھا، ورنہ اردو میں ایسی یگانۂ روزگار تنقیدی کتاب کے معرضِ وجود میں آنے کا تصور تک نہیں کیا جاسکتا تھا۔

('ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات' [گوپی چند نارنگ] پر راقم السطور کے تبصرے مطبوعہ 'ہماری زبان' [نئی دہلی] جلد ۵۳، شمارہ ۳۷، بابت یکم اکتوبر ۱۹۹۴ء پہلی مضمون)۔

مابعدِ جدیدیت کا نیا چیلنج اور وہاب اشرفی

پروفیسر وہاب اشرفی کا شمار اردو کے ان معتبر ناقدین میں ہوتا ہے جنھوں نے نئی ادبی تھیوری کے معاملات کی چھان بین نہایت لگن، انہماک اور دقتِ نظر کے ساتھ کی ہے، اور اس کی روشنی کو نئی نسل تک پہنچانے کا فریضہ بھی انجام دیا ہے۔ 'مابعد جدیدیت: مضمرات و ممکنات' (الہ آباد: کتاب محل، ۲۰۰۲ء)، نہ صرف مابعد جدیدیت کے حوالے سے نئی تھیوری پر ان کی ایک مایۂ ناز تصنیف ہے، بلکہ اس موضوع پر آئندہ کام کرنے والوں کے لیے ایک بہترین نمونہ بھی ہے۔ مغرب میں مابعد جدیدیت سب سے پہلے آرکی ٹیکچر (عمارت سازی) میں ایک رجحان کی نمائندگی کے طور پر رائج ہوئی۔ اس کے بعد یہ ادب، آرٹ، اور فلسفے میں بحث کا موضوع بنی۔ اردو کی دانشورانہ فضا میں اس کی گونج بہت بعد میں سنائی دی۔ جس زمانے میں (۱۹۶۰ء کے لگ بھگ) مابعد جدیدیت آرکی ٹیکچر میں فروغ پا رہی تھی، ٹھیک اسی زمانے میں مغرب میں ساختیات کے مباحث بھی جاری تھے۔ بعد میں ساختیات سے پس ساختیاتی فکر کی تشکیل عمل میں آئی اور جامعاتی سطح پر مابعد جدیدیت ایک نئے تنقیدی رویے کے طور پر رائج ہونے لگی۔

وہاب اشرفی نے ذہنی سطح پر ان تینوں مکاتبِ فکر کے اثرات قبول کیے ہیں، لیکن مابعد جدیدیت اور اس کے مضمرات و ممکنات پر ان کی نظر بہت گہری ہے۔ انھوں نے مابعد جدیدیت کو بہ طورِ خاص اپنی فکری جولاں گاہ بنایا ہے، جس کا روشن ثبوت ان کی متذکرہ کتاب ہے۔ جس طرح ساختیات کو سمجھے بغیر پس ساختیات کا سمجھنا مشکل ہے، اسی طرح مابعد جدیدیت کی افہام و تفہیم بھی ساختیاتی فکر سے واقفیت کی متقاضی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہاب اشرفی مابعد جدیدیت کے فکری پس منظر کے طور پر ساختیاتی، پس ساختیاتی اور رد تشکیلی

فکر، اور نئی روشنی کے دیگر تصورات کو اکثر زیرِ بحث لاتے ہیں۔ اس طرح وہ نئی تھیوری اور نئے ڈسکورس کے حوالے سے پورے عالمی منظرنامے کی خبر رکھتے ہیں۔

'مابعد جدیدیت: مضمرات و ممکنات' گیارہ ابواب پر مشتمل ہے جنھیں دو زمروں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ پہلے زمرے میں چھے ابواب شامل ہیں جن میں مابعد جدیدیت اور متعلقہ تصورات کے نظری پہلوؤں پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ دوسرے زمرے میں پانچ ابواب ہیں جن میں اردو کے تناظر میں مابعد جدید فکر کو جانچا اور پرکھا گیا ہے۔ متذکرہ کتاب کے ان دونوں زمروں میں مابعد جدید نظریۂ تنقید کے علاوہ بعض دیگر معاصر تنقیدی نظریات و تصورات کی جھلک بھی صاف دکھائی دیتی ہے۔ انھوں نے کتاب کے پہلے ہی باب "مابعد جدیدیت کے تشکیلی پہلو" میں یہ بات واضح کردی ہے کہ مابعد جدیدیت کا تعلق کسی نہ کسی طرح ساختیات اور پس ساختیات سے رہا ہے۔ چنانچہ انھوں نے فرڈی نینڈ ڈی سسیور (۱۸۵۷ تا ۱۹۱۳ء) کے لسانیاتی تصورات (فلسفۂ لسان) کو بنیاد بنا کر اس باب میں ان دونوں فکری جہات سے سیر حاصل بحث کی ہے۔

کتاب کا دوسرا باب "مابعد جدیدیت اور مغربی مفکرین" ہے جس میں وہاب اشرفی نے رولاں بارت، دریدا، مشل فوکو، لاکاں، لیوتار، لوئی آلتھو سے، ایہاب حسن، جولیا کرسٹیوا، میری انگلیٹن، اور بعض دیگر مفکرین کے حوالوں سے نئی تھیوری کے مباحث کا بڑی فکری آگہی اور آگاہی کے ساتھ احاطہ کیا ہے۔ اس سے ان کے ذہنی ارتفاع کا پتا چلتا ہے۔ اس باب میں ایہاب حسن کے حوالے سے انھوں نے مابعد جدیدیت اور جدیدیت کے بارے میں جو کچھ لکھا ہے اس میں ضمناً فضیل جعفری اور شمس الرحمٰن فاروقی کا بھی ذکر آگیا ہے۔ وہاب اشرفی نے اس بات پر حیرت کا اظہار کیا ہے کہ فضیل جعفری نے یہ کیسے لکھ دیا کہ "ایہاب حسن نے کبھی بھی مابعد جدیدیت کو ادب سے روشناس کرانے کا دعویٰ نہیں کیا اور نہ ہی اس کی تحریروں سے اس طرح کا کوئی نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے" (ص ۹۳)۔ فضیل جعفری کے اس بیان پر وہاب اشرفی اپنا ردِعمل یہ لکھ کر ظاہر کرتے ہیں کہ "یہ کہنا کہ ایہاب حسن نے کبھی بھی مابعد جدیدیت کو ادب سے روشناس کرانے کا دعویٰ نہیں کیا ہے، ایک غلط دعویٰ ہے اور عدم آگہی پر دال ہے۔ میں اس بات کا احساس دلانا چاہتا ہوں کہ ایہاب حسن مابعد جدیدیت (اور جدیدیت) کے حوالے سے بہت کچھ لکھتا رہا ہے، یہ اور بات ہے کہ وہ غیر

ادبی پہلو کو بھی نشان زد کرتا ہے" (ص ۹۹)۔ واضح رہے کہ اہاب حسن نے جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے تصورات پر اپنی کتاب The Post-modern Turn (1987) ہی میں زیادہ تر لکھا ہے، اور یہ عین ممکن ہے کہ یہ کتاب فضیل جعفری کی نظر سے نہ گذری ہو۔

کتاب کے تیسرے باب میں وہاب اشرفی نے ایڈورڈ سعید، ہومی بھابھا اور گائتری کے حوالوں سے نوآبادیاتی اور مابعد نوآبادیاتی صورت حال کا مفصل جائزہ پیش کیا ہے۔ (وہاب اشرفی نے نہ جانے کیوں گائتری کے ساتھ "چودھری" لگا دیا ہے اور ان کا نام "گائتری چودھری اسپاوک" لکھا ہے جب کہ ان کا نام گائتری چکرورتی اسپیوک [Gayatri Chakravorty Spivak] ہے اور عام طور پر وہ گائتری چکرورتی کے نام سے جانی جاتی ہیں)۔ ایڈورڈ سعید کی نوآبادیاتی فکر کا بنیادی ماخذ اس کی کتاب *Orientalism* ہے جس کا نچوڑ وہاب اشرفی نے یہ پیش کیا ہے کہ حکمراں بیرونی قوتیں اپنی رعایا کی خدمت کی آڑ میں اپنی طاقت کا فروغ چاہتی ہیں، چنانچہ جہاں جہاں بھی نوآبادیاتی سلسلے ہیں وہاں یہ صورت دیکھی جا سکتی ہے۔ وہاب اشرفی نے ایڈورڈ سعید کی فلسطینیوں کے کاز کی حمایت کا بھی ذکر کیا ہے۔ ان کے خیال میں ایڈورڈ سعید نے فلسطینیوں کے مسائل کو نہ صرف سمجھنے کی کوشش کی بلکہ اس کے صحیح رخ کو عوام اور دنیا کے سامنے رکھنے کا بھی جرأت مندانہ قدم اٹھایا۔ ہومی بھابھا نے نوآبادیاتی و مابعد نوآبادیاتی فکر کے سلسلے میں کوئی بہت خاص کام نہیں کیا، البتہ گائتری چکرورتی کو اس موضوع پر ان کے مقالے "Can the Subaltem Speak?" کی وجہ سے خاصی شہرت ملی۔ ژاک دریدا کی کتاب *Of Grammatology* کے ترجمے اور اپنے انٹروڈکشن کی وجہ سے بھی گائتری کافی مشہور ہوئیں۔ عملی مارکسسٹ ہونے کے علاوہ وہ رد تشکیلی مفکر اور تانیثیت پسند بھی ہیں۔ اس باب کے آخر میں وہاب اشرفی اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ نوآبادیات کی پوری بحث مابعد جدیدیت کے حوالے سے ہی ممکن ہے۔

متذکرہ کتاب کا چوتھا باب "مابعد جدیدیت: تاریخیت اور نئی تاریخیت" ہے۔ تاریخیت اور نو تاریخیت دونوں کا نئی ادبی تھیوری سے گہرا رشتہ ہے۔ وہاب اشرفی نے اس باب میں اس رشتے کو بہ خوبی اجاگر کیا ہے۔ اس ضمن میں باختن، آلتھوسے، ہیڈن وہائٹ اور فوکو کے حوالوں سے انھوں نے بڑی مدلل بحث کی ہے، اور یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ ادب کا

تاریخ سے اٹوٹ رشتہ ہے، اس لیے کہ تاریخ محض علم کا کوئی خزانہ نہیں ہے بلکہ اسے ادبی متن کے طور پر بھی سمجھا جا سکتا ہے۔ ان کا یہ بھی خیال ہے کہ ادب اور تاریخ میں حد فاصل نہیں قائم کی جا سکتی۔

زیر مطالعہ کتاب کا پانچواں باب "مابعد جدیدیت اور تانیثیت" ہے۔ اس باب میں وہاب اشرفی نے مغرب میں تانیثی تحریک کے عہد بہ عہد ارتقا پر بڑی غائر نظر ڈالی ہے اور تانیثیت کی مختلف شکلوں، مثلاً ریڈیکل تانیثیت، لبرل تانیثیت، نفسیاتی تانیثیت، سماجی تانیثیت، وغیرہ کے اہم نکات پیش کیے ہیں۔ انھوں نے معروف تانیثی مفکر اینڈریز ہسین (Andreas Huyssen) کے تانیثی تصورات سے بھی مفصل بحث کی ہے۔ اس باب میں وہاب اشرفی تانیثیت کے بارے میں اپنا موقف پیش کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ "بہر طور نسوانیت کی تحریک کا کلیدی نکتہ یہ ہے کہ مرد کے مقابلے میں عورت کم تر سطح کی مخلوق نہیں ہے۔ یوں تو یہ بات مغرب کے حوالے سے کہی جاتی ہے، لیکن مشرق میں بھی اس سے کچھ مختلف صورت نہیں ہے" (ص ۱۴۸)۔

زیر نظر کتاب کا چھٹا باب دراصل زمرۂ اول کا تتمہ ہے، جس میں شروع کے پانچ ابواب کے مباحث کے "نتائج" پیش کیے گئے ہیں۔ مصنف نے مابعد جدیدیت کے پچھلے مباحث کو اس باب میں اس خوبی کے ساتھ سمیٹا ہے کہ کہیں بھی تکرار کی صورت پیدا ہونے نہیں پائی ہے۔

کتاب کا زمرۂ دوم پانچ ابواب پر مشتمل ہے، جس کے پہلے باب میں اردو مابعد جدیدیت کے اہم نکات بیان کیے گئے ہیں۔ یہ باب خاصا اہم ہے اور اہلِ اردو بالخصوص اردو ناقدین کو دعوتِ فکر دیتا ہے اور ذہن کے بہت سے جالے دور کرتا ہے۔ اس باب میں وہاب اشرفی نے اردو کے "معصوم" نقادوں اور "اردو ادب کی ترقی پسندی" کو بھی آڑے ہاتھوں لیا ہے۔ مابعد جدیدیت کے بارے میں ان معصوم نقادوں کی پھیلائی ہوئی غلط اور بے بنیاد باتوں کا بھی انھوں نے کافی وشافی جواب دیا ہے۔ مابعد جدیدیت اور اس کے تصورات کے دفاع میں وہاب اشرفی کی یہ ایک نہایت سنجیدہ، سلجھی ہوئی اور صاف گوئی پر مبنی تحریر ہے، جس کی داد نہ دینا علمی دیانت داری کے منافی ہے۔

زمرۂ دوم کے بعد کے تین ابواب میں مابعد جدیدیت کے تناظر میں اردو شاعری،

اردو فکشن، اور اردو تنقید کا عمیق جائزہ پیش کیا گیا ہے۔ جس سے مابعد جدیدیت کے بہت سے اطلاقی و عملی پہلو اور نمونے بھی سامنے آ گئے ہیں۔ اسی زمرے کے ایک باب میں انھوں نے پس ماندہ اور دلت طبقے کے استحصال اور دولت لٹریچر کے تاریخی پس منظر کا بھی جائزہ پیش کیا ہے۔ انھوں نے اس بات پر اطمینان ظاہر کیا ہے کہ اردو کہانیوں اور ناولوں میں مابعد جدید رویے کے تحت دلتوں اور پس ماندہ لوگوں کی زندگی کی عکاسی پر خاصا زور ملتا ہے۔

مابعد جدیدیت اور اردو شاعری کی بحث اٹھاتے ہوئے وہاب اشرفی نے واضح کر دیا ہے کہ "ہر زمانے کے ادب پر مابعد جدیدیت کے نقطۂ نظر سے بحث ہو سکتی ہے، بلکہ ہوگی ہی، اس لیے کہ اس کے تمام نکات واضح طور پر کسی ایک عہد، زمانے یا رجحان میں قید نہیں، بلکہ یہ زمان و مکان کے بےحد وسیع تناظر میں اپنا کام سرانجام دیتے ہوئے نظر آتے ہیں" (ص ۱۷۸)۔ اس ضمن میں انھوں نے بہمنی دور کے ایک ممتاز شاعر فخر دین نظامی (نظامی بیدری) کی مثنوی "کدم راؤ پدم راؤ" کا ذکر کیا ہے کہ جس کا مطالعہ مابعد جدید نقطۂ نظر سے کیا جا سکتا ہے، کیوں کہ اس میں ہندو صنمیات کا ذکر کثرت سے ہوا ہے۔ اسی طرح عادل شاہی اور قطب شاہی دور کی قدیم (دکنی) شاعری بھی بہ قول وہاب اشرفی، "اپنی کلی تفہیم کا جدید ترین رویہ چاہتی ہے۔" وہ مصحفی، مرزا شوق، داغ اور بعض دیگر کلاسیکی شعرا کے اشعار نقل کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ ان بزرگ شعرا کا مطالعہ مابعد جدید شعریات کے حوالے سے بہتر طور پر ممکن ہے۔ وہاب اشرفی نے آج کی اردو شاعری میں بھی مابعد جدید عناصر کی نشان دہی کی ہے اور مثال کے طور پر کچھ نظمیں پیش کی ہیں، مثلاً "شناختی کارڈ" (حسن نواب)، "نارسائی" (کفیل آذر)، "ناموجود" (احمد فراز)، "مکالمہ" (افتخار عارف)، "مدافعت" (ساقی فاروقی)، "دلوں کا فلسطین" (اوصاف احمد)، "نئے تخلیق کار" (مخمور سعیدی)، "آٹھواں سمندر" (خاطر غزنوی)، "اداسی کی ہجو" (شہریار) "ایک دعا جو میں بھول گیا تھا" (منیر نیازی)، "عہد وفا" (اختر الایمان)، "ناریل کے پیڑ" (بلراج کومل)، وغیرہ۔ ان نظموں میں انھیں مابعد جدید رویوں اور مابعد جدید ذہنی میلانات کا پتا چلتا ہے۔ آج کل مابعد جدید غزلیں بھی خوب لکھی جا رہی ہیں، چنانچہ وہاب اشرفی نے غزل کے منظر نامے پر بھی مابعد جدید نقطۂ نظر سے نگاہ ڈالی ہے، اور شہریار، مظہر امام، حسن نعیم، سلطان اختر، حامدی کاشمیری، شجاع خاور، باقر مہدی، حنیف ترین، مظفر حنفی، شہزاد احمد، شمیم

حنفی، صبا اکرام، ندا فاضلی، وغیرہ کی غزلوں کا تجزیہ مابعد جدید رویوں کی روشنی میں کیا ہے۔
وہاب اشرفی نے مابعد جدید رویوں کی نشان دہی اردو شاعری کے علاوہ اردو فکشن میں بھی کی ہے اور ایسے بے شمار ناولوں اور افسانوں کا ذکر کیا ہے جن میں مابعد جدید عناصر کی رمق پائی جاتی ہے۔ مابعد جدیدیت چوں کہ ثقافت پر زیادہ زور صرف کرتی ہے، اس لیے انھوں نے صرف ایسے افسانوں اور ناولوں کا تجزیہ پیش کیا ہے جو اپنی ثقافت کے زائیدہ ہیں یا اس سے جڑے ہوئے ہیں۔ بعض ناولٹ اور ناول جن کا انھوں نے مابعد جدید نقطۂ نظر سے جائزہ پیش کیا ہے یہ ہیں: 'نمبردار کا نیلا' (سید محمد اشرف)، 'شب گزیدہ' (قاضی عبدالستار)، 'نمک' (اقبال مجید)، 'بستی' (انتظار حسین)، 'دو گز زمین' (عبدالصمد)، 'فائر ایریا' (الیاس احمد گدی)، 'مکان' (پیغام آفاقی)، 'بولو مت چپ رہو' (حسین الحق)، 'بادل' (شفق)، وغیرہ۔ ناولوں کے مابعد جدید تجزیوں کے ساتھ ساتھ وہاب اشرفی اردو افسانوں پر بھی نظر ڈالتے ہیں اور کہتے ہیں کہ "اردو ناولوں کی طرح افسانے میں بھی کئی آوازیں ایسی ابھری ہیں جو مابعد جدیدیت کے نقطۂ نظر سے خاصی اہم جانی جاتی ہیں۔" (ص ۳۳۸)۔ انھوں نے ایسے کئی اردو افسانوں کا ذکر کیا ہے جن میں مابعد جدیدیت کی کوئی نہ کوئی صورت نظر آتی ہے، حتیٰ کہ جدیدیت کے سرخیل شمس الرحمٰن فاروقی کے افسانے "سوار" میں بھی انھوں نے مابعد جدید عنصر ڈھونڈ نکالا ہے۔ فاروقی کے بارے میں وہاب اشرفی کا یہ بیان خاصا چونکا دینے والا ہے: "ایسا لگتا ہے کہ شمس الرحمٰن فاروقی قطعاً اپنے وجودی افکار سے الگ ہو گئے ہیں اور جدیدیت کی تمام ترشتوں کو فراموش کر دیا ہے۔ وہ اسے تسلیم کریں یا نہ کریں، 'سوار' مابعد جدیدیت کے زمرے ہی کی ایک مثالی کتاب ہے جس کی طرف بار بار رجوع کرنا ناگزیر ہوگا" (ص ۳۳۸)۔ شمس الرحمٰن فاروقی کے علاوہ، وہاب اشرفی کی اس تحریر میں، جن دوسرے افسانہ نگاروں کا ذکر مابعد جدید رویے کے سلسلے میں آیا ہے ان میں شوکت حیات، شفیع مشہدی، مشتاق احمد نوری، محمود واجد، انیس رفیع، جابر حسین، مشرف عالم ذوقی، عابد سہیل، رضوان احمد، عبدالصمد، ساجد رشید، حسین الحق، شموئل احمد، پیغام آفاقی، سید محمد اشرف، طارق چھتاری کے نام خصوصیت کے ساتھ قابلِ ذکر ہیں۔ مابعد جدیدیت کے حوالے سے ان افسانہ نگاروں کا ذکر کرنے کے بعد وہاب اشرفی نے نیر مسعود کے افسانوی مجموعے 'طاؤسِ چمن کی مینا' کا بھی ذکر کیا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ 'سوار' کی طرح یہ افسانوی

مجموعہ بھی ہماری زندگی کے وہ نقوش پیش کررہا ہے جو ہماری "ثقافتی میراث" رہے ہیں۔

وہاب اشرفی نے کتاب کے آخری باب "مابعد جدیدیت اور اردو تنقید" میں ان ناقدین کے نظری اور اطلاقی کاموں کا جائزہ لیا ہے، جنھوں نے مابعد جدیدیت کے حوالے سے اردو تنقید کی کئی سمتوں اور جہتوں کو "روشن" کیا ہے۔ ان میں سب سے نمایاں نام پروفیسر گوپی چند نارنگ کا ہے۔

بلاشبہ گوپی چند نارنگ نے ساختیاتی اور پس ساختیاتی تصورات پر اردو میں بنیادی کام کیا ہے، جس کا اعتراف ہر اس شخص کو ہے جس نے نئی ادبی تھیوری کا بہ نظرِ غائر مطالعہ کیا ہے، لیکن ان کی فکری جولاں گاہ یہیں تک محدود نہیں۔ انھوں نے نئی تھیوری اور اس کے اطراف کو اپنی گراں قدر تحریروں سے پُر ثروت بنانے کے علاوہ مابعد جدید فکر سے بھی اپنی گہری آگہی کا ثبوت پیش کیا ہے، اور 'اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ' مرتب کرنے کے علاوہ مابعد جدید رویے پر کئی اہم مضامین قلم بند کیے ہیں۔ وہاب اشرفی کا یہ قول صداقت پر مبنی ہے کہ "گوپی چند نارنگ نے نہایت عالمانہ طریقے پر نہ صرف مغربی مابعد جدیدیت، بلکہ اردو کی بھی مابعد جدیدیت کے سلسلے میں اتنا کچھ لکھ دیا ہے کہ اس کی تفہیم میں کوئی دشواری ہونی نہیں چاہیے" (ص ۳۹۸)۔ مابعد جدید تنقید کے حوالے سے وہاب اشرفی نے گوپی چند نارنگ کے بعد وزیر آغا کا ذکر کیا ہے۔ جہاں تک راقم السطور کو علم ہے وزیر آغا کی ساختیاتی، پس ساختیاتی اور ردِ تشکیلی نظریات سے تو دل چسپی رہی ہے اور انھوں نے رولاں بارت اور دریدا کے حوالے سے بہت کچھ لکھا بھی ہے، لیکن مابعد جدید رویے کے تعلق سے ان کی کوئی اہم اور قابلِ ذکر تحریر راقم السطور کی نظر سے نہیں گذری۔ بہر طور، وہاب اشرفی کے خیال میں وہ "داد" کے مستحق ہیں کہ بعض مغربی فکری نظام کو انھوں نے اپنے طور پر سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ اس کے بعد نظام صدیقی کا نام آتا ہے جو "طویل مضامین" لکھنے کے ہنر سے بہ خوبی واقف ہیں۔ وہ "زود نویس" بھی ہیں، لیکن بہ قولِ وہاب اشرفی انھوں نے جو کچھ بھی لکھا ہے بہت سوچ بچار کے بعد لکھا ہے، کیوں کہ ان کا مطالعہ بہت وسیع ہے۔ مابعد جدید تنقیدی رویے کے ضمن میں وہاب اشرفی نے جن دوسرے ناقدین کی نگارشات کا جائزہ لیا ہے ان میں حامدی کاشمیری، ابوالکلام قاسمی، شافع قدوائی، دیو یندر اسر، اور عتیق اللہ خاص ہیں۔

پاکستان میں وزیر آغا کے علاوہ قمر جمیل، فہیم اعظمی، اور ضمیر علی بدایونی بھی مابعد جدیدیت کے امکانات سے بحث کرتے رہے ہیں اور اس کے ڈسکورس کو آگے بڑھاتے رہے ہیں، چنانچہ وہاب اشرفی نے اپنے اس تنقیدی جائزے میں ان تینوں ناقدین کا بھی ذکر کیا ہے، لیکن ناصر عباس نیر کو وہ نظر انداز کر گئے ہیں جو کافی عرصے سے نئی تھیوری پر مسلسل لکھ رہے ہیں اور مابعد جدید رویے سے گہرے طور پر جڑے ہوئے ہیں۔ ان کے مضامین 'استعارہ' (نئی دہلی) میں بھی شائع ہوتے رہے ہیں۔ ان کی کتاب 'جدیدیت سے پس جدیدیت تک' ۲۰۰۰ء میں شائع ہو چکی تھی۔

کتاب کے آخر میں شامل ''آخری بات'' کے عنوان سے اپنی دو صفحوں کی تحریر میں وہاب اشرفی نے کتاب کے جملہ مباحث کا مغز پیش کر دیا ہے اور اپنی بات اس جملے پر ختم کر دی ہے: ''قصہ مختصر کہ مابعد جدیدیت ہمیں اپنی جڑوں کی طرف لے جاتی ہے، ہماری ثقافت کی نیرنگی اور تنوع کے پس منظر میں نیا ادبی منظرنامہ پیش کرتی ہے جن سے کترانا اپنے سے روٹھنے کے مترادف ہے'' (ص ۴۵۰)۔

مابعد جدیدیت بالخصوص اردو کے تناظر میں مابعد جدیدیت کے نئے چیلنج اور نئی ذہنی صورت حال کو سمجھنے کے لیے وہاب اشرفی کی اس کتاب کا مطالعہ ناگزیر ہے۔

معاصر تنقیدی رویے اور ناصر عباس نیّر

اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ ادبی تنقید اب بین العلومی (Interdisciplinary) بن چکی ہے، اور معاصر سماجی علوم سے اس کا رشتہ کافی حد تک استوار ہو چکا ہے۔ تنقید کا اب وہ مفہوم، مقصد اور فنکشن نہیں رہا جو پہلے متصور کیا جاتا تھا۔ تنقیدی رویوں میں اس انقلابی نہج کی تبدیلی کا آغاز گذشتہ صدی کی دوسری دہائی سے ہوتا ہے جب سوویت یونین میں ہیئت پسندی (Formalism)، اور فرانس میں لسانیاتِ جدید (Modern Linguistics) کی داغ بیل پڑتی ہے۔ فرڈی نینڈ ڈی سسیور (م ۱۹۱۳ء) لسانیاتِ جدید کا ابوالآبا تسلیم کیا گیا ہے جس کے فلسفۂ لسان نے معاصر تنقیدی رویوں کو گہرے طور پر متاثر کیا ہے۔

ناصر عباس نیّر کا شمار عہدِ حاضر کے اردو کے ان کشادہ ذہن ناقدین میں ہوتا ہے جو نہ صرف نئی ادبی تھیوری کی آگہی رکھتے ہیں، بلکہ جنھیں نئے تنقیدی رویوں کے لسانیاتی مضمرات کا بھی احساس ہے۔ اس احساس و آگہی کے بغیر نہ تو ساختیات و پس ساختیات سے انصاف کیا جاسکتا ہے اور نہ نشانیات و اسلوبیات سے، اور نہ ہی کسی اور معاصر تنقیدی رویے سے۔

گذشتہ صدی کے آخری چند دہوں کے دوران مختلف سائنسی و سماجی علوم میں جو غیر معمولی پیش رفت ہوئی ہے، اس کے اثرات عالمی سطح پر تنقیدی رویوں پر بھی چیلنج کی صورت میں مرتسم ہوئے ہیں۔ ناصر عباس نیّر اردو کے تناظر میں ہر نئے چیلنج سے نبرد آزما ہونے کی بھرپور علمی و فکری صلاحیت رکھتے ہیں۔ ان کی حالیہ تصنیف 'لسانیات اور تنقید' (اسلام آباد: پورب اکادمی، ۲۰۰۹ء) ان کی اس صلاحیت کا بیّن ثبوت ہے۔ اس کتاب میں ۱۴ مضامین شامل کیے گئے ہیں۔ بہ قولِ مصنف "یہ مختلف موضوعات پر نظری اور عملی تنقیدی مضامین ہیں، مگر ان میں باطنی سطح پر ایک ہم آہنگی نظر آئے گی، ایک خاص تنقیدی

موقف دکھائی دے گا، ادب، تاریخ، زبان، نظریات کو جانچنے کی ایک 'پوزیشن' محسوس ہوگی" (ص ۸)۔ اس کتاب کے مضامین کے بارے میں ستیہ پال آنند (جنھوں نے اس کتاب کا دیباچہ تحریر کیا ہے)، لکھتے ہیں کہ "میں نے ان مضامین کو اپنی علالت کے باوجود بے حد خوشی سے پڑھا، کچھ نکتے تو ایسے تھے جن کے بارے میں میری واقفیت محدود تھی اور ان مضامین نے اس میں اضافہ کیا۔ ان کی Range and reach اتنی وسیع ہے کہ انھیں پڑھنے اور سمجھنے کے لیے Encyclopedic knowledge کی ضرورت ہے" (ص ۲۲)۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ ناصر عباس نیرّ کا نئی تنقیدی تھیوری اور اس کے مضمرات کا مطالعہ نہایت وسیع ہے۔ وہ نئے ذہنی و فکری رویّوں کے زیر اثر فروغ پانے والے تنقیدی رجحانات و میلانات کے نظری پہلوؤں سے کماحقہ، واقفیت رکھنے کے ساتھ ساتھ ان کے عملی و اطلاقی نمونے پیش کرنے کی بھی غیر معمولی اہلیت و استعداد رکھتے ہیں۔ ان کا ذہنی افق ساختیاتی، پس ساختیاتی اور رد تشکیلی نظریات سے لے کر مابعد جدیدیت، مظہریت، نو تاریخیت اور تانیثیت، نیز گلوبلائزیشن اور مابعد نو آبادیاتی صورت حال تک پھیلے ہوئے تمام تصورات اور فکری جہات کا بہ خوبی احاطہ کرتا ہے۔ علاوہ ازیں انھیں ادبی تاریخ، ادبی تحریک، اور تحقیق و تنقید کے نئے پیراڈائم کا بھی فہم و ادراک ہے، اور ادب، لسانیات اور تنقید کے باہمی رشتوں پر بھی ان کی نظر بہت گہری ہے۔

متذکرہ کتاب کے ایک سیر حاصل مضمون "ساختیات... حدود اور امتیازات" میں ناصر عباس نیرّ نے ساختیات کی بنیادی فکر سے بحث کرتے ہوئے ان اعتراضات کا کافی و شافی جواب دیا ہے جو ساختیات پر اکثر کیے جاتے رہے ہیں۔ انھوں نے اس مضمون میں ہمارے یہاں ساختیات کے دیر سے فروغ پانے کی ثقافتی، فکری اور علمی وجوہ بھی بیان کی ہیں۔ ان کے خیال میں ہمارے یہاں ساختیاتی مباحث اسّی کی دہائی میں اس وقت شروع ہوئے جب مغرب میں پس ساختیاتی مباحث کا آغاز ہو چکا تھا۔ ہر چند کہ پس ساختیاتی فکر، ساختیات کے بعد معرضِ وجود میں آئی، تاہم ساختیات کے مباحث ختم نہیں ہوئے۔ ساختیاتی فکر آج بھی پس ساختیات اور مابعد جدیدیت کے مباحث میں پس منظر کے طور پر جاری و ساری ہے۔ ناصر عباس نیرّ کا یہ خیال بالکل درست ہے کہ "جملہ پس ساختیاتی نظریات (جیسے ڈی کنسٹرکشن، نو تاریخیت، نو مارکسیت، نو تحلیل نفسی، تانیثی تنقید، وغیرہ ہم)

پر مدلل گفتگو ساختیات کی کامل تفہیم کے بغیر ممکن نہیں" (ص ۲۶)۔ ناصر عباس نے بجا طور پر سوس ماہر لسانیات فرڈی نینڈ ڈی سسیو ر کو "ساختیات کا بانی" قرار دیا ہے۔

اپنے ایک اور مفصل مضمون "مابعد جدیدیت کا فکری ارتقا" میں ناصر عباس نیر نے مابعد جدیدیت کے نئے چیلنج سے مدلل انداز میں بحث کی ہے۔ ان کے خیال میں مابعد جدیدیت کا ڈسکورس ۱۹۶۰ء کی دہائی میں قائم ہوا۔ ۱۹۷۰ء کی دہائی میں اس کا "چرچا" جامعات کی سطح پر ہونے لگا اور زیادہ تر "ثقافتی مطالعات" تک محدود رہا، لیکن ۱۹۸۰ء کی دہائی میں مابعد جدیدیت آرٹ، ادب، فلسفے اور دیگر شعبوں میں زیرِ بحث آنے لگی۔ یہ بات نہایت دل چسپ ہے (جس کی طرف اشارہ ناصر عباس نیر نے بھی کیا ہے) کہ مابعد جدیدیت کا ڈسکورس اولاً آرکی ٹیکچر میں رائج ہوا تھا۔ اس کے بعد دوسرے شعبوں میں اس کی پذیرائی ہوئی۔ ناصر عباس نے نہایت پتے کی بات کہی ہے کہ مابعد جدیدت اور پس ساختیات کے مباحث میں "معاصریت" یعنی ہم زمانی کا رشتہ ہے، کیوں کہ ان کے بہ قول "جب آرکی ٹیکچر میں مابعد جدیدیت موضوعِ بحث بن رہی تھی، جب یورپ کی دانشورانہ فضا پر ساختیات کا غلبہ تھا، اور جب مابعد جدیدیت جامعات میں پہنچ رہی تھی اس وقت پس ساختیات کے مباحث عام ہو رہے تھے (اور پس ساختیات میں دریدا کی ڈی کنسٹرکشن اور میشل فوکو [کے] نظریات بہ طورِ خاص اہم ہیں)" (ص ۹۵)۔ اپنے ایک اور مضمون "مابعد جدید عہد میں ادب کا کردار" میں ناصر عباس نیر نے مابعد جدیدیت کے فکری مباحث کا رخ ادب کی جانب موڑتے ہوئے یہ سوال اٹھایا ہے کہ مابعد جدید عہد میں ادب کا کردار کیا ہونا چاہیے؟ ان کا یہ سوال تمام مابعد جدید ناقدین کو دعوتِ فکر دیتا ہے۔

ناصر عباس نیر نے اس کتاب میں جدیدیت کی فکری اساس کو بھی اپنی بحث کا موضوع بنایا ہے (دیکھیے مضمون "جدیدیت کی فکری اساس")۔ جدیدیت کے موضوع پر اردو میں اب تک جو کچھ بھی لکھا گیا ہے اس سے وہ مطمئن نہیں ہیں۔ ان کے خیال میں جدیدیت پر اردو میں لکھے گئے مقالات ایک "عجیب انتشار" کو پیش کرتے ہیں۔ اس کی وجہ وہ یہ بتاتے ہیں کہ "جدیدیت کے مرکزی تعقلات کی وضاحت میں خوب آزادی سے کام لیا گیا اور ان تعقلات کی تعبیر میں من مانی کی گئی ہے" (ص ۱۵۶)۔ ناصر عباس نے آل احمد سرور، ن۔م۔ راشد، وزیر آغا، شمیم حنفی اور محمد حسن کی تنقیدی تحریروں سے اقتباسات پیش

کرتے ہوئے یہ ثابت کیا ہے کہ "اردو میں جدیدیت کو All-inclusive اصطلاح کے طور پر برتا گیا ہے۔ اس ایک اصطلاح سے وہ سارے مطالب وابستہ کردیے گئے ہیں جو جدیدیت کے ممکنہ اور لغوی معنی ہیں؛ جو بیک وقت ماڈرنیٹی اور ماڈرن ازم کے ہیں اور وہ معانی بھی جو نہ ماڈرنیٹی کے ہیں نہ ماڈرن ازم کے، محض ایجاد بندہ ہیں" (ص ص ۱۵۶-۵۷)۔ ناصر عباس نے بڑی وضاحت اور دلائل کے ساتھ انگریزی اصطلاحات "ماڈرنیٹی" اور "ماڈرن ازم" کے درمیان فرق کو جتلایا ہے۔ ہمارے اکثر ناقدین انگریزی کی مذکورہ دونوں اصطلاحوں کے لیے لفظ "جدیدیت" ہی استعمال کرتے رہے ہیں، ناصر عباس نے ماڈرنیٹی کے لیے "جدیدیت اول" اور ماڈرن ازم کے لیے "جدیدیت دوم" کی اصطلاحیں استعمال کی ہیں تاکہ خلطِ بحث نہ ہونے پائے۔

ناصر عباس نیر نے اپنی متذکرہ کتاب کے ایک مضمون "اقبال اور جدیدیت' میں یہ خیال پیش کیا ہے کہ ہر چند کہ اقبال مغربی ادبیات سے پورے طور پر واقف تھے، تاہم ماڈرن ازم، جو اقبال کی معاصر یورپی تحریک تھی، کے براہِ راست اثرات ان کی شاعری پر نظر نہیں آتے۔ اس سلسلے میں ناصر نے یہ سوال اٹھایا ہے کہ کیا اقبال اس تحریک سے آگاہ نہیں تھے، اور اگر آگاہ تھے تو کہیں ایسا تو نہیں کہ ان کی نظرِ انتخاب اس تحریک کو ان کے شعری مقاصد سے ہم آہنگ نہ محسوس کرتی ہو۔ کافی بحث وتمحیص کے بعد وہ اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ اقبال پر مغربی جدیدیت کے اثرات نہیں تھے۔ ان کے خیال کے مطابق اقبال نے مغربی ادبیات سے اخذ واستفادے کا عمل اپنے ابتدائی دور میں شروع کیا تھا اور ۱۹۱۰ء تک ان کا شعری مائنڈ سیٹ متشکل ہو چکا تھا۔ واضح رہے کہ مغرب میں ماڈرن ازم کی تحریک کا زمانہ ۱۹۱۰ تا ۱۹۳۰ء قرار دیا گیا ہے۔ ناصر عباس لکھتے ہیں کہ "جن دنوں [مغرب میں] ماڈرن ازم کی تحریک زور شور سے جاری تھی، اقبال مغربی تہذیب پر تنقید کا آغاز کر چکے تھے، اور ماڈرن ازم مغربی تہذیب ہی کا جمالیاتی مظہر ہے" (ص ۱۲۷)۔ اقبال کے ماڈرن ازم سے راست ربط وضبط نہ رکھنے کی وجہ وہ یہ بتاتے ہیں کہ اقبال "ایک مختلف تصورِ کائنات اور مائنڈ سیٹ کے علم بردار تھے"، اسی لیے انھوں نے ماڈرن ازم سے کوئی سروکار نہیں رکھا۔

اپنی کتاب 'لسانیات اور تنقید' میں ناصر عباس نیر نے فکشن کی تنقید، ادبی تاریخ نویسی میں تنقید کی اہمیت، اور ادب اور ادبی تحریک جیسے مباحث سے بھی اپنی دل چسپی کا

اظہار کیا ہے۔ فکشن کی تنقید کے سلسلے میں انھوں نے پرانے اور نئے دونوں نظری مباحث اٹھائے ہیں۔ پرانے نظریے (روسی ہیئت پسندی اور ساختیات کے ارتقا سے قبل کا نظریہ) کی رو سے فکشن کا زندگی سے گہرا اور اٹوٹ رشتہ سمجھا جاتا تھا۔ لیکن نئے نظریے نے، جو روسی ہیئت پسندوں کا نظریہ تھا، "فکشن کو زندگی اور خارجی حقیقت سے الگ کر کے دیکھا اور اس امر کو باور کرانے کی سعی کی کہ فکشن کی ایک اپنی حقیقت ہے اور وہ کسی دوسری اور خارجی حقیقت پر منحصر نہیں" (ص ۲۲۵)۔ ادبی تاریخ نویسی کے سلسلے میں ناصر نے تنقید کی اہمیت پر زور دیا ہے۔ ان کا موقف ہے کہ "تنقید کو تاریخ سے جدا نہیں کیا جا سکتا"۔ انھوں نے اس امر کا بھی ذکر کیا ہے کہ کچھ لوگ ادبی تاریخ نویسی میں تحقیق کو تنقید پر فوقیت دیتے ہیں، مثلاً گیان چند جین اور رشید حسن خاں کا موقف ہے کہ تحقیق سے صرفِ نظر کر کے ادبی تاریخ نہیں لکھی جا سکتی۔ اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ یہ دونوں اصلاً "محقق" ہیں۔

ناصر عباس نیر کی علمی دل چسپی کا موضوع "نوآبادیاتی صورتِ حال" بھی ہے۔ چنانچہ اس عنوان سے لکھے ہوئے اپنے ایک مضمون میں انھوں نے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ جہاں ایسی صورتِ حال پیدا ہو جاتی ہے وہاں "دو دنیاؤں" کی تشکیل عمل میں آتی ہے۔ ایک دنیا وہ ہوتی ہے جو نوآبادکار کی دنیا کہلاتی ہے، اور دوسری دنیا نوآبادیاتی یا مقامی باشندوں کی دنیا ہوتی ہے۔ یہ دونوں دنیائیں ایک دوسرے کی "ضد" ہوتی ہیں۔ البرٹ میمی (Albert Memmi) کے خیال سے اتفاق کرتے ہوئے ناصر عباس کہتے ہیں کہ نوآبادیاتی باشندوں کے لیے دو ہی صورتیں ہوتی ہیں، "انجذاب" یا "بغاوت"۔ انجذاب کی صورت میں "نوآبادیاتی باشندہ یا تو نوآبادکار جیسا بننے کی کوشش کرتا ہے، اس کی شخصیت، ثقافت، نظامِ فکر، اقداری نظام کو مکمل طور پر جذب کرنے کی سعی کرتا ہے، یا پھر اس کے خلاف بغاوت کرتا اور اپنی بازیافت کے عمل سے گذرتا ہے" (ص ۴۸)۔

آج کی دنیا گلوبلائزیشن یا عالم کاریت کی زد میں آ کر ایک گاؤں میں تبدیل ہو چکی ہے جس سے چھوٹی اور اقلیتی زبانوں کو شدید خطرہ لاحق ہو گیا ہے۔ ناصر عباس نیر نے اپنے مضمون "گلوبلائزیشن اور اردو زبان" میں اسی موضوع پر اظہارِ خیال کیا ہے۔ ان کا یہ کہنا بالکل بجا ہے کہ "گلوبلائزیشن ثقافتی و لسانی یکسانیت کی زبردست مداح اور مابعد جدیدیت کے برعکس ثقافتی و لسانی تنوع (Diversity) کی مخالف ہے" (ص ۱۹۱)۔

گلوبلائزیشن نے اردو زبان کو کئی زاویوں سے متاثر کیا ہے جن کا ذکر ان کے اس مضمون میں ملتا ہے۔

متذکرہ کتاب کے آخری دو مضامین جن میں افسانوی تنقید اور تحقیق کے پیراڈائم کی بات کہی گئی ہے انتہائی فکر انگیز ہیں اور نہایت توجہ سے پڑھے جانے کے متقاضی ہیں۔ یہ مضامین جامعاتی سطح پر کام کرنے والے تحقیق کاروں کے لیے نئی روشنی فراہم کرتے ہیں اور تحقیقی طریق کار کے نئے در وا کرتے ہیں۔

مذکورہ کتاب کا ایک اور مضمون بھی لائق توجہ ہے جس میں ناصر عباس نیر نے فراق گورکھپوری کے لفظی پیکروں (تمثالوں) کو اپنے مطالعے اور تجزیے کا موضوع بنایا ہے۔ فراق کی شاعری کی خاطر خواہ تحسین اس وقت تک ممکن نہیں ہو سکتی جب تک کہ ہم ان کے شعری پیکروں کو Appreciate نہ کریں۔ ہمارے ناقدین فراق کی شاعری پر گفتگو کرتے وقت اکثر اس پہلو سے صرفِ نظر کر جاتے ہیں، لیکن ناصر عباس نے بڑی دقتِ نظر اور انتہائی معروضیت کے ساتھ ان پیکروں (Images) کا مطالعہ اپنے مضمون "کلامِ فراق کے لفظی پیکر" میں پیش کیا ہے۔ اس مطالعے سے جو نتائج برآمد ہوتے ہیں وہ یہ ہیں کہ فراق کے لفظی پیکروں میں "ہندوستانیت کی بو باس" رچی بسی ہے، اس میں "ایمائیت، تمثیلیت اور استعاراتی پہلو" پائے جاتے ہیں، نیز یہ شاعر کے "جمالیاتی تجربے" کی عکاسی کرتے ہیں اور شاعرانہ تخلیقی عمل سے ایک "نامیاتی ربط" رکھتے ہیں۔

ناصر عباس نیر کی زیرِ مطالعہ کتاب 'لسانیات اور تنقید' نئے تنقیدی رویوں اور معاصر تنقیدی میلانات و رجحانات پر ایک نہایت قابلِ قدر علمی دستاویز ہے۔ اس کے تمام مقالات ایک عالمانہ شان اور دانشورانہ آن بان رکھتے ہیں، اور مصنف کے گہرے اور وسیع مطالعے کے غماز ہیں۔ ناصر کا طرزِ استدلال سائنسی و معروضی ہے۔ وہ کسی موضوع پر قلم اٹھاتے وقت تحقیق اور چھان بین سے بھی کام لیتے ہیں۔ نئی ادبی تھیوری اور اس کے مضمرات پر ان کی نظر بہت گہری اور گرفت کافی مضبوط ہے۔ انھوں نے نئی تھیوری کے تمام معاملات پر انتہائی سنجیدہ غور و فکر سے کام لیا ہے۔

یہ کتاب نئی ادبی تھیوری، نئے ڈسکورس، نئے مباحث اور نئے تنقیدی رویوں کی افہام و تفہیم کی ایک کامیاب کوشش سے تعبیر کی جا سکتی ہے۔

اسلوبیات کی افہام و تفہیم

اس مقالے کا مقصد قارئین کو ادبی تنقید کے ایک نئے رجحان یا دبستان سے روشناس کرانا ہے جسے 'اسلوبیات' (Stylistics) کہتے ہیں۔ اس میں جو نکات پیش کیے گئے ہیں وہ یہ ہیں: زبان، ادب کا ذریعۂ اظہار ہوتی ہے۔ زبان اور ادب کے درمیان گہرا رشتہ پایا جاتا ہے۔ زبان کے ہی مخصوص استعمال سے کسی ادیب کے 'اسلوب' (Style) کی تشکیل عمل میں آتی ہے۔ اسلوب کا مطالعہ و تجزیہ اسلوبیات کہلاتا ہے جسے اسلوبیاتی تنقید بھی کہتے ہیں۔ [1] اسلوبیات کی بنیاد 'لسانیات' (Linguistics) پر قائم ہے۔ اسلوبیاتی طریقۂ کار معروضی، توضیحی، تجزیاتی اور غیر تاثراتی ہوتا ہے۔

ہم یہ بات بہ خوبی جانتے ہیں کہ مل جل کر رہنے اور زندگی گزارنے کے لیے زبان کا استعمال ناگزیر ہے۔ روزمرہ کی زندگی میں ہمیں ہر ہر قدم پر زبان کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ زبان کے ہی وسیلے سے ہم اپنی بات دوسروں تک پہنچاتے ہیں، اپنا دکھ درد بیان کرتے ہیں اور اپنے جذبات و احساسات کی ترجمانی کرتے ہیں۔ عام بول چال اور روزمرہ کی زندگی کے علاوہ زبان کا استعمال ادب میں بھی ہوتا ہے، یعنی جب کوئی شاعر شعر یا نظم کہتا ہے یا کوئی ادیب افسانہ یا ناول لکھتا ہے تو اسے زبان کا ہی سہارا لینا پڑتا ہے۔ زبان کے استعمال کے بغیر کوئی بھی ادبی تخلیق معرضِ وجود میں نہیں آسکتی۔ لیکن ادب میں استعمال ہونے والی زبان، روزمرہ کی یا عام بول چال کی زبان سے کئی لحاظ سے مختلف ہوتی ہے اور اس کی اپنی خصوصیات ہوتی ہیں۔ ادبی زبان کے خصائص کو سمجھ لینے کے بعد ہم ادب سے اچھی طرح لطف اندوز ہو سکتے ہیں اور اس کی تحسین شناسی میں ہمیں مدد مل سکتی ہے۔ اس تحریر کے مطالعے سے قارئین کو یہ بھی معلوم ہو جائے گا کہ کسی ادیب کے اسلوب کی تشکیل کس طرح عمل میں آتی ہے، اور اس کے مطالعے اور تجزیے کا طریقِ کار کیا ہے۔

(۲)

اسلوبیات دراصل ادب کے لسانیاتی مطالعے کا نام ہے جس میں ادبی فن پارے کا مطالعہ و تجزیہ لسانیات کی روشنی میں اس کی مختلف سطحوں پر کیا جاتا ہے اور ہر سطح پر فن پارے کے اسلوب کے خصائص (Style-features) کا پتا لگایا جاتا ہے، لہٰذا اسلوبیات صحیح معنی میں مطالعۂ اسلوب ہے۔ چوں کہ اس مطالعے کی بنیاد لسانیات پر قائم ہے اس لیے اسے لسانیاتی مطالعۂ ادب بھی کہتے ہیں۔

اسلوبیات کا براہِ راست تعلق لسانیات سے ہے جو زبان کے سائنسی مطالعے کا نام ہے۔ کسی ادیب کے اسلوب یا کسی ادبی فن پارے کے اسلوبیاتی مطالعے میں لسانیات سے بہت مدد لی جاتی ہے۔ زبانوں کے مطالعے اور تجزیے کے سلسلے میں لسانیات ہمیں جو علم اور روشنی فراہم کرتی ہے اس کا اطلاق ہم ادبی فن پارے کی زبان کے مطالعے اور تجزیے میں بھی کرتے ہیں۔ علاوہ ازیں کسی زبان کے لسانیاتی مطالعے میں جو طریقِ کار اختیار کیا جاتا ہے وہی طریقِ کار ہم کسی ادبی فن پارے کے تجزیے میں بھی اختیار کرتے ہیں، نیز اسلوبیات میں لسانیاتی اصطلاحات سے بھی کام لیا جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اسلوبیات کی بنیاد لسانیات پر قائم ہے، اور اسی وجہ سے اسلوبیات کو اطلاقی لسانیات (Applied Linguistics) کی ایک شاخ تسلیم کیا جاتا ہے۔ لیکن اسلوبیات کا تعلق ادب سے بھی ہے، کیوں کہ ادب کا ذریعۂ اظہار (Medium) زبان ہے اور یہی زبان لسانیات کا مواد و موضوع (Content) بھی ہے۔

کسی ادبی فن پارے کا اسلوبیاتی مطالعہ و تجزیہ لسانیات کی مختلف سطحوں پر کیا جاتا ہے۔ لسانیات کی پہلی سطح صوتیات ہے جس میں زبان میں کام آنے والی آوازوں کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ اس کی دوسری سطح تشکیلیات ہے جس میں تشکیلِ الفاظ سے بحث کی جاتی ہے۔ اس کی تیسری سطح نحو ہے جس میں ترتیبِ الفاظ اور جملوں اور فقروں کی ساخت پر غور کیا جاتا ہے۔ زبان کے مطالعے کی آخری سطح معنیات کہلاتی ہے جس میں معنی کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ کسی شاعر یا ادیب کے اسلوب کا مطالعہ یا کسی ادبی فن پارے کی زبان کا تجزیہ لسانیات کی ان تمام سطحوں پر بہ خوبی کیا جا سکتا ہے۔ تشکیلیات اور نحو کو اگر ملا دیا جائے تو مطالعۂ زبان کی ایک اور سطح برآمد ہوتی ہے جسے قواعدی سطح کہتے ہیں۔ اس سطح پر بھی ادبی فن

پارے کا تجزیہ ممکن ہے۔

یہ بات قابل ذکر ہے کہ ہر اسلوبیاتی مطالعہ لسانیاتی مطالعہ بھی ہوتا ہے، لیکن ہر لسانیاتی مطالعے کو اسلوبیاتی مطالعہ نہیں کہہ سکتے، کیوں کہ فن پارے کے لسانیاتی مطالعے اور تجزیے کے بعد اس کے 'اسلوبی خصائص' (Style-features) کو نشان زد کرنا بھی ضروری ہوتا ہے۔ یہی چیز لسانیاتی مطالعے کو اسلوبیاتی مطالعہ بنا دیتی ہے۔ لسانیاتی مطالعہ ماضی و حال میں بولی جانے والی کسی بھی زبان یا بولی کا کیا جاسکتا ہے، لیکن اسلوبیاتی مطالعہ اپنے مخصوص معنی میں صرف ادبی زبان کا ہی احاطہ کرتا ہے۔

(۳)

زبان اور ادب کے درمیان گہرا رشتہ پایا جاتا ہے۔ اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ زبان ادب کا ذریعۂ اظہار ہے۔ ادب کی تخلیق کے لیے زبان کا استعمال ناگزیر ہے۔ ہر شعری اور ادبی فکر زبان کے ہی سانچے میں ڈھل کر برآمد ہوتی ہے اور زبان کے ہی میڈیم سے وہ سامع یا قاری تک رسائی حاصل کرتی ہے۔

یہ بات قابل ذکر ہے کہ جب زبان کا استعمال ادبی مقاصد کے لیے کیا جاتا ہے تو اس کی نوعیت جداگانہ ہو جاتی ہے، کیوں کہ یہ عام بول چال کی زبان سے حد درجہ مختلف ہو جاتی ہے۔ عام بول چال کی زبان سیدھی سادی، سپاٹ اور ترسیلی (Communicative) ہوتی ہے۔ اس کا بنیادی مقصد ترسیلِ معنی یا ادائے مطلب ہوتا ہے۔ یہ مروجہ لسانی قاعدوں، ضابطوں اور اصولوں کی پابند ہوتی ہے۔ اس کے برعکس ادبی زبان علامتی ہوتی ہے۔ اس میں لفظی و معنوی صنعتوں اور بدیع و بیان (تشبیہ، استعارہ، علامت، پیکر تراشی، وغیرہ) سے کام لیا جاتا ہے، نیز اشاروں اور کنایوں میں بات کی جاتی ہے اور اکثر الفاظ کے لغوی معنی مراد نہیں لیے جاتے۔ اس میں اظہار بھی براہِ راست (Direct) نہیں ہوتا، بلکہ بالواسطہ ہوتا ہے۔ یہ زبان نادر الفاظ و تراکیب سے بھی بوجھل ہوتی ہے، نیز اس میں جذبے (Emotive load) کی بھی کارفرمائی ہوتی ہے۔ ادبی زبان کا بنیادی مقصد ترسیلی و ابلاغی نہیں، بلکہ اظہاری (Expressive) اور جمالیاتی (Aesthetic) ہوتا ہے۔ ادبی زبان اکثر لسانی ضابطوں (Linguistic norms) سے انحراف کرتی ہے۔ ادبی زبان میں اکثر تراش خراش، توڑ پھوڑ اور ایجاد و اختراع سے بھی کام لیا جاتا ہے جس سے زبان

میں انفرادیت اور تخلیقیت پیدا ہو جاتی ہے۔ ادب میں زبان کے تخلیقی استعمال کی بیحد اہمیت ہے۔

اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ہر شاعر یا ادیب زبان کا استعمال اپنے اپنے طور پر کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہر شاعر یا ادیب کا اسلوب بھی مختلف ہوتا ہے۔ اسلوب کے اسی امتیازی خصائص کی وجہ سے ہم کسی ادیب کو فوراً پہچان لیتے ہیں۔ کسی ادیب کے اسلوبیاتی امتیازات اس ادیب کو انفرادیت بخشتے ہیں اور اسے دوسرے ادیب یا ادیبوں سے ممتاز بنا دیتے ہیں۔

(۴)

'اسلوب'، جسے انگریزی میں 'اسٹائل' (Style) کہتے ہیں، سے عام طور پر کسی کام کو کرنے کا ڈھنگ، طریقہ یا انداز مراد لیا جاتا ہے۔ ہر شخص کے کام کرنے کا انداز مختلف ہوتا ہے، نیز ہر شخص اپنے اپنے طور یا ڈھنگ سے کسی کام کو سرانجام دیتا ہے۔ اسی کو اس شخص کا اسٹائل یا اسلوب کہتے ہیں۔ مثال کے طور پر اگر کسی شخص سے کسی ایک موضوع پر تقریر کرنے کے لیے کہا جائے تو اس کے تقریر کرنے کا انداز اسی موضوع پر دوسرے شخص کی تقریر کے انداز سے مختلف ہوگا، یعنی لفظوں کا انتخاب، جملوں کی ترتیب اور ادائگی، آوازوں کا اتار چڑھاؤ اور زور، نیز چہرے کے نقوش اور اعضا کی حرکت، یہ تمام باتیں اس شخص کی اپنی ہوں گی جن سے اس کے تقریر کرنے کے انداز، ڈھنگ یا اسٹائل کا پتا چلے گا۔ گفتگو کے علاوہ، چال ڈھال، رہن سہن اور لباس کی وضع قطع سے بھی کسی شخص کے اسٹائل کا پتا چلتا ہے۔ اسلوب بھی اسی کا نام ہے۔ لیکن یہ اسلوب کا عام مفہوم ہے، اور اس کی نہایت سادہ و سہل تعریف ہے۔

اسلوب کی بے شمار تعریفیں بیان کی گئی ہیں۔ مختلف عہد کے ادیبوں، نقادوں، عالموں اور دانشوروں نے اپنے اپنے طور پر اسلوب کی تعریف بیان کی ہے۔ مثلاً ایک فرانسیسی عالم بفوں (Buffon) نے اسلوب کو شخصیت کا نام دیا ہے۔ اس کا قول ہے کہ "اسلوب بذاتِ خود انسان ہے" (Style is the man himself)۔ اس قول سے اس کی مراد یہ ہے کہ انسان کے کام کرنے کے انداز میں اس کی شخصیت کی جھلک دیکھی جا سکتی ہے، یعنی انسان کے ہر کام میں اس کی شخصیت کی چھاپ موجود ہوتی ہے۔ دوسرے

لفظوں میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ جب انسان کوئی کام سرانجام دیتا ہے تو اس پر اپنی شخصیت کی چھاپ چھوڑ دیتا ہے جس سے ہم اس انسان کو پہچان لیتے ہیں، گویا اسلوب کسی انسان کی شخصیت کا عکس ہوتا ہے۔ اسلوب کی یہ تعریف لسانیاتی اعتبار سے درست نہیں ہے، کیوں کہ اس میں اسلوب کی تعریف انسان کی شخصیت کے حوالے سے بیان کی گئی ہے۔ لسانیاتی اعتبار سے اسلوب کی وہی تعریف درست سمجھی جائے گی جو زبان کے حوالے سے بیان کی گئی ہو۔

ماہرینِ لسانیات نے اسلوب کی تمام تعریفیں زبان کے حوالے سے ہی بیان کی ہیں، نہ کہ انسان کی شخصیت یا کسی اور چیز کے حوالے سے۔ زبان کے حوالے سے بیان کی گئی اسلوب کی دو اہم تعریفوں کا ذکر یہاں کیا جاتا ہے:

(۱) اسلوب بہ طور متبادل اظہارات کے درمیان فرق

لسانیاتی اعتبار سے اسلوب متبادل اظہارات (Alternative expressions) کے درمیان لسانی فرق کا نام ہے۔ مشہور امریکی ماہرِ لسانیات چارلز ایف۔ ہاکٹ (Charles F. Hockett) نے اسلوب کی تعریف اسی اعتبار سے بیان کی ہے۔ وہ کہتا ہے:

> "ایک ہی زبان کے دو فقرے یا جملے جو تقریباً ایک ہی معنی و مفہوم کو ادا کرتے ہوں، جب اپنی لسانی ساخت کے اعتبار سے مختلف ہوں تو کہا جائے گا کہ ان [فقروں یا جملوں] میں اسلوب کا فرق ہے"۔ (ملاحظہ ہو ہاکٹ کی کتاب *A Course in Modern Linguistics*، ص 556)۔ (۲)

اسلوب کی اس تعریف میں دو باتیں نہایت واضح ہیں: اول یہ کہ اسلوب کا تعلق زبان کے استعمال سے ہے، دوم جب تک کہ دو متبادل اظہارات میں لسانی ساخت کے اعتبار سے فرق نہ پایا جائے، اسلوب معرضِ وجود میں نہیں آسکتا۔ اس بات کو ذیل کی مثالوں سے بہ خوبی سمجھا جاسکتا ہے:

۱ (الف) پانی برس رہا ہے۔

۱ (ب) بارش ہو رہی ہے۔

اردو زبان کے یہ دونوں جملے ایک ہی مفہوم کو ادا کر رہے ہیں۔ معنی کے اعتبار

سے ان میں کوئی فرق نہیں، لیکن لسانی ساخت کے اعتبار سے ان میں نمایاں فرق موجود ہے۔ 1 (الف) میں 'پانی' کا لفظ استعمال ہوا ہے، جب کہ 1 (ب) میں 'بارش' کا۔ قواعد کی رو سے لفظ پانی مذکر ہے اور بارش مونث۔ اسی طرح جب ہم فعل پر نظر ڈالتے ہیں تو ہمیں 1 (الف) میں 'برسنا' اور 1 (ب) میں 'ہونا' کی تصریفی شکلیں ملتی ہیں۔ قواعد کی رو سے 'برس رہا ہے' فعل مذکر ہے اور 'ہو رہی ہے' فعل مونث؛ جس سے واضح ہے کہ ان جملوں کی لسانی ساخت مختلف ہے۔ اسی لیے ان کے اسلوب میں بھی فرق ہے۔

اسلوب کے فرق کی دوسری مثال ملاحظہ ہو:

۲ (الف) سورج ڈوبتے ہی چاروں طرف اندھیرا چھا گیا۔

۲ (ب) آفتاب غروب ہوتے ہی ہر سو تاریکی پھیل گئی۔

ان جملوں کا مطلب و مفہوم بھی اگرچہ ایک ہے، لیکن ان کی لسانی ساخت میں نمایاں فرق موجود ہے، کیوں کہ جو الفاظ ۲ (الف) میں استعمال ہوئے ہیں وہ بہ استثنائے 'ہی'، ۲ (ب) میں استعمال نہیں ہوئے ہیں:

۲(الف)	سورج	ڈوبتے	ہی	چاروں	طرف	اندھیرا	چھا گیا
۲(ب)	آفتاب	غروب ہوتے	ہی	ہر	سو	تاریکی	پھیل گئی

مذکورہ دونوں جملوں کی لسانی ساخت میں فرق کی وجہ سے ان جملوں کے اسلوب میں نمایاں فرق کا پتا چلتا ہے۔ جملہ ۲ (الف) کا اسلوب سادہ، غیر رسمی (Informal)، بے تکلفانہ اور عام بول چال کا اسلوب ہے، جب کہ جملہ ۲ (ب) پرتکلف، ثقیل اور رسمی (Formal) اسلوب سے عبارت ہے۔

اسی نوع کی چھوٹی سی ایک اور مثال ملاحظہ ہو:

۳ (الف) آؤ بیٹھو۔

۳ (ب) آیئے تشریف رکھیے۔

ان دونوں جملوں کا مفہوم اور معنی و مطلب بھی اگرچہ ایک ہے، لیکن ان کی لسانی ساخت مختلف ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے اسلوب میں بھی فرق ہے۔ "آؤ بیٹھو" میں بے تکلفی اور اپنا پن پایا جاتا ہے اور "آیئے تشریف رکھیے" پرتکلف اور رسمی و تعظیمی طرزِ اظہار ہے۔

اسلوبیات کی افہام و تفہیم

یہ بات ہمیشہ ذہن نشیں رہنی چاہیے کہ اسلوبیات میں ادب یا ادبی تخلیق کے حوالے سے ہی اسلوب کا مطالعہ کیا جاتا ہے اور کسی شاعر یا ادیب کے اسلوب سے ہی بحث کی جاتی ہے۔ یہ بات بھی نشانِ خاطر رہنی چاہیے کہ ادب میں زبان کے استعمال سے ہی اسلوب معرضِ وجود میں آتا ہے۔ زبان چوں کہ ادب کا ذریعۂ اظہار ہے، اس لیے زبان کے استعمال کے بغیر کوئی ادب تخلیق نہیں کیا جاسکتا۔ لہٰذا زبان جیسے ہی ادبی سانچے میں ڈھلتی ہے، اس میں اسلوب کی کارفرمائی نمایاں ہونے لگتی ہے۔ اسلوب کوئی اضافی (Additional) عنصر یا باہر سے لائی ہوئی کوئی چیز نہیں، بلکہ یہ ادبی زبان میں پیوست ہوتی ہے۔ ادبی زبان اور اسلوب کا رشتہ بہت گہرا ہوتا ہے۔ اسی لیے ادبی زبان کے مطالعے کو مطالعۂ اسلوب کا نام دیا گیا ہے۔ اس مطالعے میں، جیسا کہ پہلے کہا گیا ہے، لسانیات سے خاطر خواہ مدد لی جاتی ہے۔ لسانیاتی مطالعۂ ادب یا مطالعۂ اسلوب کو مغرب میں بیسویں صدی کے نصفِ دوم میں کافی فروغ حاصل ہوا اور اس نے باقاعدہ ایک شعبۂ علم کی حیثیت اختیار کرلی جسے 'اسلوبیات' (Stylistics) کا نام دیا گیا۔ اسلوبیاتی تنقید بھی اسی کا نام ہے۔ (۳)

متبادل اظہارات کے درمیان لسانی فرق کی مثالیں شعر و ادب میں بہ کثرت پائی جاتی ہیں۔ یہاں میر تقی میر اور مرزا غالب کے کلام سے چند مثالیں پیش کی جاتی ہیں جن سے ان شاعروں کے اسلوب میں فرق کا بہ خوبی اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ میر و غالب کے یہاں ایسے بے شمار اشعار پائے جاتے ہیں جو معنی و مفہوم اور خیال کے اعتبار سے تو تقریباً یکساں ہیں، لیکن ان میں لسانی اعتبار سے فرق نہایت واضح ہے، مثلاً۔

۴ (الف) میر تقی میر:

سراہا اُن نے ترا ہاتھ جن نے دیکھا زخم

شہید ہوں میں تری تیغ کے لگانے کا

۴ (ب) مرزا غالب:

نظر لگے نہ کہیں اس کے دست و بازو کو

یہ لوگ کیوں مرے زخمِ جگر کو دیکھتے ہیں

۵(الف) میر تقی میر:

کون کہتا ہے نہ غیروں پہ تم امداد کرو

ہم فراموش ہوؤں کو بھی کبھی یاد کرو

۵(ب) مرزا غالب:

تم جا نو تم کو غیر سے جو رسم و راہ ہو
مجھ کو بھی پوچھتے رہو تو کیا گناہ ہو

میر انیس اور مرزا دبیر کے کلام میں بھی ایسی بے شمار مثالیں پائی ہیں جن میں معنی، مفہوم اور خیال کے اعتبار سے تو یکسانیت ہے، لیکن ان کی لسانی ساخت مختلف ہے، مثلاً۔

۶(الف) میر انیس:

پانی تھا گرم، گرمیِ روزِ حساب تھی
ماہی جو سیخِ موج تک آئی کباب تھی

۶(ب) مرزا دبیر:

مثلِ تنور گرم تھا پانی میں ہر حباب
ہوتی تھیں سیخِ موج پہ مرغابیاں کباب

(۲) اسلوب بہ طور لسانی ضابطوں سے انحراف

متبادل اظہارات کے درمیان فرق کے علاوہ، اسلوب کی تعریف مقررہ لسانی ضابطوں سے انحراف (Deviation from the linguistic norm) کے طور پر بھی کی گئی ہے۔ جب کوئی شاعر یا ادیب اپنے تخلیقی اظہار کے لیے زبان کا استعمال کرتا ہے تو وہ اسے اس کی اصلی حالت میں نہیں برتتا، بلکہ اکثر اس میں تنوع، جدت اور ندرت پیدا کرتا ہے جس کے لیے اسے زبان میں تراش خراش، کاٹ چھانٹ اور توڑ پھوڑ سے بھی کام لینا پڑتا ہے۔ اس عمل سے اگرچہ شعری اظہار میں سہولت اور زبان میں وسعت پیدا ہوتی ہے لیکن زبان اپنے روایتی ڈھرے سے ہٹ جاتی ہے جسے لسانی ضابطوں اور اصولوں سے انحراف کا نام دیا گیا ہے۔ مثال کے طور پر اگر ہم صبا اکرام کے اس شعر کو دیکھیں:

ہے اب تو خیر اسی میں کہ پانیوں میں رہو
کبھی جو سطح پہ آئے تو ڈوب جاؤ گے

تو ہمیں پتا چلے گا کہ پہلے مصرعے میں شاعر نے "پانیوں" کا استعمال کیا ہے جو 'پانی' کی جمع ہے۔ یہ لسانی انحراف کی ایک مثال ہے۔ اردو بول چال اور تحریر و تقریر میں لفظ 'پانی' ہمیشہ اسم واحد کے طور پر ہی استعمال ہوتا ہے، مثلاً:

- دو دن سے پانی برس رہا ہے۔
- جدھر دیکھو پانی ہی پانی نظر آتا ہے۔
- وہ بہت پیاسا ہے، اسے پانی پلا دو۔
- مچھلی پانی ہی میں زندہ رہ سکتی ہے۔
- تالاب کا سارا پانی سوکھ گیا، وغیرہ۔

اردو کے یہ معیاری جملے ہیں، لیکن ان میں کہیں بھی 'پانیوں' استعمال نہیں ہوا ہے۔ اُردو میں لفظ 'پانی' کا بہ طور اسمِ واحد استعمال ایک 'نارم' (Norm) کی حیثیت رکھتا ہے، یعنی یہ ایک ایسی مروج لسانی شکل ہے جس کی خلاف ورزی نارم سے انحراف کے مترادف ہے۔ صبا اکرام نے اپنے متذکرہ شعر میں "پانیوں" (پانی کی جمع) استعمال کر کے لسانی نارم سے انحراف کیا ہے جس سے شعر میں جدت اور ندرت پیدا ہو گئی ہے جو قاری کو اپنی طرف کھینچتی ہے۔ زبان کے استعمال میں یہی جدت، ندرت اور انوکھا پن اسلوب کی تشکیل اور انفرادیت کا باعث قرار پاتا ہے۔

لسانی انحراف کی ایک اور مثال مظفر حنفی کے اس شعر میں دیکھنے کو ملتی ہے:

چاند اُگا ہے، پروا نکلی، چلنا ہے تو چل
مہکانے پھلواری من کی، چلنا ہے تو چل

اس شعر میں "چاند اُگا ہے" کی ترکیب استعمال ہوئی ہے جو لسانی قاعدے کی رو سے درست نہیں ہے۔ معنیاتی اعتبار سے "اُگنا" نباتاتی اشیا کے نمو پذیر ہونے کا عمل ہے اور "چاند" ایک غیر نباتاتی شے ہے۔ لہٰذا چاند کو اُگنا کے ساتھ ترکیب دینا معنیاتی عدم مطابقت یا معنیاتی بے آہنگی (Semantic incompatibility) تصور کی جائے گی اور "چاند اُگا ہے" کو معنی کے لحاظ سے غیر منطقی، بے جوڑ یا بے میل ترکیب (Illogical combination) کہا

جائے گا۔ شاعر نے یہاں لسانی نارم سے انحراف کیا ہے جس سے شعر میں جدت، ندرت اور انوکھاپن پیدا ہو گیا ہے جو تشکیل اسلوب اور اس کی انفرادیت کا ضامن ہے۔

اس نوع کی چند اور مثالیں ملاحظہ ہوں جن میں شعرا نے لسانی نارم سے انحراف کر کے شعری اظہار میں جدت، ندرت اور انوکھاپن پیدا کیا ہے جس سے ان شعرا کے اسلوب کی انفرادیت کا پتا چلتا ہے۔ اسلوبیاتی اصطلاح میں اس نوع کے لسانی انحراف کو 'فورگراؤنڈنگ' (Foregrounding) کہتے ہیں جسے جان مکاروو سکی (Jan Mukarovsky) شعری زبان کے لیے بے حد ضروری قرار دیتا ہے:(۴)

مرے کمرے میں یادیں سو رہی ہیں
(کفیل آذر)

پلکیں جھپک رہا تھا دریچہ کھلا ہوا
(محمد علوی)

دھوپ پیڑ کے پاس تھکی لیٹی ہے
(باقر مہدی)

برسوں کی جاگتی ہوئی آنکھوں کو خواب دے
(احمد فراز)

وہ چیختی ہوئی کھڑکی، وہ مہکتے در و بام
(سلطان اختر)

جو پھول باغ میں بے چین ہیں دھڑکنے کو
(ظفر اقبال)

میرے کمرے کو ہنسی آئے گی تھوڑی دیر میں
(پرکاش فکری)

(۵)

کسی ادبی فن پارے کے اسلوبیاتی مطالعے کا بنیادی مقصد اس فن پارے کے اسلوبی خصائص (Style-features) کو نشان زد کرنا ہے، یعنی اس بات کا پتا لگانا ہے کہ ادب میں زبان کے استعمال یا اسلوب کے وہ کون سے امتیازات یا خصائص ہیں جن کی وجہ

سے یہ فن پارہ دوسرے فن پارے سے منفرد وممتاز ہے۔ اس مقصد کو حاصل کرنے کے لیے سب سے پہلے متعلقہ ادبی فن پارے کا لسانیاتی تجزیہ کیا جاتا ہے۔ لسانیاتی تجزیے کے بعد ہی اس فن پارے کے اسلوبی خصائص کو نشان زد کیا جاسکتا ہے۔ اسلوبی خصائص، ادب میں زبان کے استعمال کی وہ خصوصیات (یا لسانی امتیازات) ہیں جو عام بول چال کی زبان میں بالعموم نہیں پائی جاتیں۔

کوئی ادیب جب مروجہ زبان کا ادبی مقاصد کے لیے استعمال کرتا ہے تو وہ اسے اپنی تخلیقی ضرورتوں کے لحاظ سے اس طرح متشکل (Mould) کرتا ہے کہ اس میں مختلف النوع خوبیاں پیدا ہو جاتی ہیں۔ انھی خوبیوں یا لسانی امتیازات کو 'اسلوبی خصائص' کہتے ہیں۔ یہ زبان کی ہر سطح (صوتی، صرفی، نحوی، معنیاتی) پر پائے جاتے ہیں۔ زبان کا ادبی استعمال زبان کا تخلیقی استعمال بھی ہے۔ گویا ایک شاعر یا ادیب اپنی تخلیقی ضرورتوں کو مدنظر رکھتے ہوئے ایک نئی زبان خلق کرتا ہے، جس میں جدت، ندرت، تنوع اور انوکھے پن کے علاوہ نئے لسانی سانچوں، نئی لسانی تشکیلات، اور نئے تلازمات وانسلاکات سے بھی کام لیا جاتا ہے۔

کسی ادبی فن پارے کا اسلوبیاتی مطالعہ و تجزیہ لسانیات کی مختلف سطحوں پر معروضی، توضیحی، تجزیاتی اور غیر تاثراتی انداز میں کیا جاسکتا ہے اور ہر سطح پر اس کے (ادبی فن پارے کے) اسلوبی خصائص کو نشان زد کیا جاسکتا ہے۔ اس میں داخلیت (Subjectivity) یا ذاتی پسند وناپسند کو ہرگز کوئی دخل نہیں ہوتا، نیز اقداری فیصلوں سے بھی گریز کیا جاتا ہے۔ لسانیات کی پہلی سطح صوتیات (آوازوں کی تشکیل اور ان کی ترتیب و تنظیم) ہے۔ اس کی دوسری سطح تشکیلیات (تشکیل و تعمیر الفاظ) اور تیسری سطح نحو (فقروں اور جملوں کی ترتیب) ہے۔ لسانیات کی چوتھی سطح معنیات کہلاتی ہے جس میں معنی سے بحث کی جاتی ہے۔

لسانیات کی ان تمام سطحوں پر کسی بھی ادبی فن پارے کا مطالعہ وتجزیہ بہ خوبی کیا جاسکتا ہے اور اس کے اسلوبی خصائص کا پتا لگایا جاسکتا ہے۔ اس کے لیے مختلف طریقے اختیار کیے جاتے ہیں۔ ہر اسلوبیاتی طریق کار کی نوعیت جداگانہ ہوتی ہے، مثلاً کہیں صوتی شماریات یعنی آوازوں کے اعداد وشمار سے کام لیا جاتا ہے تو کہیں لفظی ترتیبی زمروں اور

قواعدی نمونوں سے، اور کہیں معنیاتی ہم آہنگی (Semantic cohesiveness) اور پیش منظر یا فور گراؤنڈنگ (Foregrounding) سے۔ (۵) مختلف ادبی فن پارے مختلف النوع اسلوبی خصائص کے حامل ہوتے ہیں۔ یہ بات اسلوبیاتی تجزیہ نگار کو دیکھنی ہوتی ہے کہ وہ کس فن پارے کے تجزیے کے لیے کون سا اسلوبیاتی طریقۂ کار اختیار کرے کہ لسانیات کی کسی بھی سطح پر اس فن پارے کے اسلوبی خصائص کو بہ آسانی نشان زد کیا جا سکے۔

مثال کے طور پر علامہ اقبال کی نظم "ایک شام" کا صوتیاتی تجزیہ امریکی ماہر اسلوبیات ڈیل ہائمز (Dell Hymes) کے شماریاتی طریقِ کار کو اختیار کرتے ہوئے بہ خوبی کیا جا سکتا ہے۔ (۶) اس نوع کے تجزیے کے حسبِ ذیل مراحل ہیں:

۱- سب سے پہلے ایک مختصری نظم کا انتخاب کریں جو موضوع اور خیال کے اعتبار سے مربوط ہو، جیسے کہ اقبال کی نظم "ایک شام"۔

۲- پوری نظم کو صوتیاتی رسم خط (Phonetic Alphabet) میں لکھ ڈالیں جس کا اصول یہ ہے کہ ہر صوت کے لیے صرف ایک صوتی علامت (Phonetic Symbol) اختیار کی جائے۔

۳- نظم میں واقع ہونے والے مصمتوں (Consonants) اور مصوتوں (Vowels) کی دو الگ الگ فہرستیں ترتیب دیں۔ ہر مصمتے اور مصوتے کے سامنے اس کی تعدادِ وقوع درج کریں یعنی یہ لکھیں کہ زیرِ تجزیہ نظم میں وہ صوت کتنی بار واقع ہوئی ہے۔

۴- مذکورہ دونوں فہرستوں میں سے دس بارہ کثیر الوقوع (High-ranking) مصمتوں اور مصوتوں کو چھانٹ کر الگ کر لیں اور ان کی ایک علیحدہ مشترکہ فہرست ترتیب دیں۔ ان کثیر الوقوع آوازوں کے سامنے بھی ان کی تعدادِ وقوع درج کریں۔ سب سے زیادہ وقوع پذیر آواز کو سب سے اوپر درج کریں۔ اس کے بعد بہ لحاظِ تعداد دوسری وقوع پذیر آواز کو درج کریں پھر اسی طرح تیسری، چوتھی، پانچویں، اور بعد کی آوازوں کا اندراج کریں۔

۵- کثیر الوقوع آوازوں (مصمتوں اور مصوتوں) کی فہرست میں ایسی آوازیں

تلاش کریں جنھیں ترتیب دے کر ایک ایسا لفظ یا فقرہ تشکیل دیا جا سکے جو زیرِ تجزیہ نظم میں پایا جاتا ہو۔ ایسے لفظ کو 'تجمعی لفظ' (Summative Word) کہیں گے۔ اس لفظ میں دو نمایاں خصوصیات کا پایا جانا لازمی ہے۔ پہلی خصوصیت تو یہ ہے کہ یہ لفظ صوتی سطح پر کثیر الوقوع آوازوں کا مجموعہ ہو، اور دوسری خاص بات اس لفظ میں یہ ہونی چاہیے کہ یہ معنیاتی سطح پر نظم کے مرکزی خیال یا 'تھیم' (Theme) کی اچھی طرح عکاسی اور نمائندگی کرتا ہو۔ اگر زیرِ تجزیہ نظم کے کسی لفظ میں یہ دونوں خوبیاں مجتمع ہو گئی ہوں تو اسے اس نظم کا 'تجمعی لفظ' قرار دیا جائے گا۔

۶۔ زیرِ تجزیہ نظم کے اسلوبی خصائص کو نشان زد کریں۔

اس اسلوبیاتی طریقِ کار کی مدد سے اقبال کی نظم "ایک شام" کے تجمعی لفظ کا پتا لگایا جا سکتا ہے اور نظم کے اسلوبی خصائص کو بھی نشان زد کیا جا سکتا ہے۔ زیرِ تجزیہ نظم کا تجمعی لفظ "خاموش" ہے، کیوں یہ نظم کے متن میں شامل ہے اور صوتی سطح پر نظم کی کثیر الوقوع، یعنی غالب (Dominant) آوازوں /ش/خ/ اور طویل مصوتے /آ/ کے امتزاج سے بنا ہے، نیز معنی کی سطح پر یہ نظم کے مرکزی خیال کو نہایت خوبی کے ساتھ پیش کرتا ہے۔ اس نظم کی سب سے نمایاں خصوصیت /ش/، /س/ اور /خ/ مصمتوں اور /آ/ اور /او/ مصوتوں کا بار بار استعمال ہے۔ غالب مصمتوں (ش، س، خ) کی تکرار سے شاعر نے مناظرِ قدرت میں پائی جانے والی خاموشی، سکوت اور سکون کی کیفیت کو نہایت خوبی کے ساتھ اُجاگر کیا ہے اور طویل مصوتوں /آ/ اور /او/ کی تکرار سے نظم میں ایک قسم کی حزنیہ کیفیت کی بھی عکاسی کی ہے، جس کا اظہار آخری شعر میں نمایاں طور پر ہوا ہے۔ نظم کا پورا تانا بانا انھیں آوازوں سے مل کر تیار ہوا ہے، مثلاً:

خاموش ہے چاندنی قمر کی	شاخیں ہیں خموش ہر شجر کی
وادی کے نوا فروش خاموش	کہسار کے سبز پوش خاموش
فطرت بے ہوش ہو گئی ہے	آغوش میں شب کے سو گئی ہے

یا نظم کا آخری شعر:

اے دل تو بھی خموش ہو جا	آغوش میں غم کو لے کے سو جا

/س/، /ش/ اور /غ/ کو لسانیاتی اصطلاح میں صفیری آوازیں (Fricative sounds) کہتے ہیں۔ نظم میں ان آوازوں کے تکرر (Frequency) اور تانے بانے (Texture) کو ہم نظم کے اسلوبی خصائص سے تعبیر کر سکتے ہیں، کیوں کہ زبان کے عام استعمال میں یا اردو کی کسی اور نظم میں صفیری آوازوں (س، ش، غ) کا اس کثرت سے استعمال دیکھنے میں نہیں آیا ہے۔ یہ امتیاز صرف اسی نظم کو حاصل ہے۔(۷)

(۶)

اسلوبیات کی افہام وتفہیم کے سلسلے میں ہم نے اس مقالے میں اسلوبیات کی تعریف بیان کی ہے، اور اسلوبیات اور لسانیات کے رشتے پر روشنی ڈالی ہے۔ علاوہ ازیں زبان وادب کے درمیان پائے جانے والے گہرے رشتے کو بیان کرتے ہوئے اسلوب کی مختلف تعریفوں سے بھی بحث کی ہے اور صوتی سطح پر اسلوبیاتی طریقِ کار کو بھی واضح کیا ہے۔ اس مطالعے سے ہم جن نتائج پر پہنچتے ہیں وہ یہ ہیں:

۱) اسلوبیات ادب کے لسانیاتی مطالعے کا نام ہے، جس میں ادبی فن پارے کا مطالعہ وتجزیہ لسانیات کی روشنی میں کیا جاتا ہے۔

۲) اسلوبیات کو اسلوبیاتی تنقید بھی کہتے ہیں جس میں ادبی فن پارے یا متن کو بنیادی اہمیت دی جاتی ہے اور مصنف کے ذاتی کوائف اور سماجی یا تہذیبی حوالوں سے صرفِ نظر کیا جاتا ہے۔ اس میں اقداری فیصلوں سے بھی گریز کیا جاتا ہے۔

۳) اسلوبیات یا اسلوبیاتی تنقید کا بنیادی تصور 'اسلوب' ہے، اسی لیے اس میں ادبی اسلوب کو مطالعے کی بنیاد بنایا جاتا ہے۔

۴) اسلوب کا تعلق ادب میں زبان کے استعمال یا ادبی زبان سے ہوتا ہے۔

۵) اسلوبیات میں اسلوب کی تعریف زبان کے حوالے سے کی جاتی ہے۔

۶) ہر ادیب کا اپنا اسلوب ہوتا ہے، کیوں کہ ہر ادیب کا زبان کے استعمال کا اپنا انداز اور طریقہ ہوتا ہے۔

۷) عام بول چال کی زبان اور ادبی زبان میں فرق پایا جاتا ہے۔

۸) ادبی زبان میں زبان کا تخلیقی استعمال کیا جاتا ہے جس میں جدت، ندرت اور انوکھا پن پایا جاتا ہے۔

۹) ادبی یا تخلیقی زبان اکثر لسانی نارم (Norm)، یعنی زبان کے مروجہ اصولوں، قاعدوں اور ضابطوں سے انحراف کرتی ہے، جس سے اسلوب میں انفرادیت پیدا ہو جاتی ہے۔

۱۰) ادبی فن پارے کے اسلوبیاتی مطالعے اور تجزیے کا مقصد اس فن پارے کے اسلوبی خصائص کو نشان زد کرنا ہوتا ہے۔

۱۱) اسلوبی خصائص وہ لسانی امتیازات ہیں جو لسانیات کی مختلف سطحوں پر پائے جاتے ہیں، مثلاً صوتی، صرفی، نحوی، قواعدی اور معنیاتی۔

۱۲) ادبی فن پارے کا اسلوبیاتی مطالعہ معروضی، توضیحی اور تجزیاتی ہوتا ہے۔ یہ روایتی ادبی تنقید کی طرح داخلی، تاثراتی اور تشریحی نہیں ہوتا۔

حواشی

(۱) اسلوبیاتی تنقید سے متعلق ملاحظہ ہو میرا مفصل مضمون "اسلوبیاتی تنقید: چند بنیادی باتیں" جو میری کتاب 'تنقید اور اسلوبیاتی تنقید' (علی گڑھ: شعبۂ لسانیات، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، ۲۰۰۵ء) میں شامل ہے۔

(۲) ہاکٹ کے اصل انگریزی اقتباس کا متن یہ ہے:

"Two utterances in the same language which convey approximately the same information, but which are different in their linguistic structure, can be said to differ in style". (Charles F. Hockett, *A Course in Modern Linguistics*, p. 556).

(۳) اردو میں سب سے پہلے پروفیسر مسعود حسین خاں نے اسلوبیاتی مضامین لکھے۔ اس سلسلے کا ان کا سب سے پہلا مضمون "مطالعۂ شعر، صوتیاتی نقطۂ نظر سے" ہے جو ان کے مجموعۂ مضامین 'شعر و زبان' (حیدرآباد: شعبۂ اردو، عثمانیہ یونیورسٹی، ۱۹۶۶ء) میں شامل ہے۔ مسعود

حسین خاں بجا طور پر اردو میں اسلوبیاتی تنقید کے بنیاد گزار تسلیم کیے گئے ہیں۔

(۴) جان مکارووسکی (Jan Mukarovsky) لسانیات کے دبستانِ پراگ (Prague) کا، گذشتہ صدی کی چوتھی دہائی (1930s) کے دوران، ایک ممتاز ماہرِ لسانیات اور ادبی نقاد تھا۔ اس نے "فورگراؤنڈنگ" ("Foregrounding") کا تصور پیش کیا۔ وہ اسلوب کو بہ طور فورگراؤنڈنگ (Style as foregrounding) تسلیم کرتا ہے جس سے اس کی مراد مروجہ زبان کی منظم طور پر خلاف ورزی ہے، تبھی زبان کا شعری استعمال ممکن ہے۔ اس امکان کے بغیر شاعری کا وجود ناممکن ہے۔ اس کے خیال میں شاعری کے لیے یہ نہایت ضروری ہے کہ وہ روز مرہ کی زبان کے اصولوں (Norms) کی خلاف ورزی کر کے زبان کو فورگراؤنڈ کر دے۔ (ملاحظہ ہو جان مکارووسکی کا مضمون "Standard Language and Poetic Language"، مشمولہ *Linguistics and Literary Style* مرتبہ ڈونلڈ سی۔ فریمن (Donald C. Freeman)، نیویارک: ہالٹ، 1970۔

(۵) اردو میں 'فورگراؤنڈنگ' کے لیے مجھے تا حال کوئی مناسب لفظ نہ مل سکا۔ میں نے اپنی بعض تحریروں میں اس کے لیے پس منظر کی طرز پر 'پیش منظر' کی ترکیب استعمال کی ہے، لیکن میں اس سے قطعی مطمئن نہیں ہوں۔

(۶) ڈیل ہائمز (Dell Hymes) نے اسی طریقۂ کار کو بروئے عمل لاتے ہوئے انگریزی شعراء ورڈز ورتھ اور کیٹس کی سانٹس (Sonnets) کا صوتیاتی سطح پر تجزیہ کیا ہے۔ "Summative Word" کی اصطلاح بھی اسی کی وضع کردہ ہے جس کے لیے میں نے اردو میں 'مجمعی لفظ' کی ترکیب وضع کی ہے۔ (ملاحظہ ہو ڈیل ہائمز کا مضمون "Phonological Aspects of Style : Some English Sonnets"، مشمولہ *Style in Language* مرتبہ تھامس اے۔ سیبوک (Thomas A. Sebeok)، کیمبرج، میساچوسٹس: ایم آئی ٹی پریس، ۱۹۶۰ء۔

(۷) نظریۂ اسلوبیات اور اسلوبیات کے اطلاقی نمونوں، نیز صوتیاتی تجزیوں کے لیے ملاحظہ ہو میری کتاب 'زبان، اسلوب اور اسلوبیات' دوسرا ایڈیشن (دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۱۱ء)۔

اسلوبیاتی تنقید اور مغنی تبسم

پروفیسر مغنی تبسم اردو کے ایک ممتاز شاعر ہونے کے علاوہ ایک معروف نقاد بھی تھے۔ انھیں تنقید نگاری کے میدان میں ایک نمایاں حیثیت اسی زمانے میں حاصل ہو گئی تھی جب آج سے تقریباً چالیس سال قبل فانی بدایونی پر ان کی تنقیدی کتاب منظرِ عام پر آئی تھی۔ یہ کتاب دراصل ان کا پی ایچ. ڈی. کا وہ تحقیقی مقالہ تھا جو انھوں نے عثمانیہ یونیورسٹی میں پروفیسر مسعود حسین خاں کی نگرانی میں تیار کیا تھا۔ اس مقالے کی ایک نمایاں خصوصیت یہ تھی کہ اس کا معتدبہ حصہ کلامِ فانی کے صوتیاتی اور اسلوبیاتی تجزیوں پر مشتمل تھا۔ اردو میں پہلی بار اس جامعیت کے ساتھ کسی شاعر کے کلام کا صوتیاتی و اسلوبیاتی تجزیہ پیش کیا گیا تھا۔ مغنی تبسم کی اس کوشش کو غیر معمولی طور پر سراہا گیا۔ چنانچہ فانی پر اپنی کتاب کی اشاعت کے بعد سے انھوں نے بعض دیگر اردو شعرا کے کلام کا مطالعہ و تجزیہ بھی اسلوبیاتی نقطۂ نظر سے کرنا شروع کر دیا۔

یہاں اس امر کا ذکر بے جا نہ ہوگا کہ اسلوبیات درحقیقت لسانیاتی مطالعۂ اسلوب ہے۔ ادبی فن پارے کی زبان اور اسلوب کا مطالعہ جب لسانیات کی روشنی میں کیا جاتا ہے اور لسانیاتی طریقِ کار کی مدد لی جاتی ہے تو یہ مطالعہ 'اسلوبیات' (Stylistics) کہلاتا ہے۔ اسی مطالعے کو 'اسلوبیاتی تنقید' بھی کہتے ہیں۔ اردو میں اس قسم کے مطالعے اور تجزیے کی بنیاد مسعود حسین خاں کے مضامین و مقالات سے پڑ چکی تھی جو انھوں نے امریکہ سے اپنی واپسی کے بعد گذشتہ صدی کی ساتویں دہائی کے اوائل سے لکھنا شروع کیے تھے۔ مغنی تبسم کو اسلوبیاتی تنقید سے دلچسپی مسعود حسین خاں ہی کی تربیت کی وجہ سے پیدا ہوئی اور انھی سے تحریک پا کر مغنی صاحب نے اردو میں اسلوبیاتی مضامین لکھے اور اس کے اطلاقی و عملی

نمونے پیش کیے۔

اسلوبیاتی تنقید سے مغنی تبسم کو اس لیے بھی دل چسپی پیدا ہوئی کہ یہ ایک نیا اور روایتی ادبی تنقید سے حددرجہ مختلف نظریۂ تنقید تھا جس میں ادبی فن پارے کو خود کفیل وخود اختیار مان کر اس کا معروضی و توضیحی مطالعہ و تجزیہ کیا جاتا تھا اور داخلی، تاثراتی اور تشریحی انداز نقد سے گریز کیا جاتا تھا۔ اسلوبیاتی تنقید کا یہ امتیاز انھیں پسند آیا اور انھوں نے چند برسوں کے دوران اردو میں اچھی خاصی تعداد میں اسلوبیاتی مضامین لکھ ڈالے جن میں سے بیشتر سیمیناروں میں پڑھے گئے اور مختلف رسائل میں شائع ہوئے۔ انھی مضامین کا مجموعہ مغنی صاحب نے کتابی شکل میں 'آواز اور آدمی' (حیدرآباد: الیاس ٹریڈرس، ۱۹۸۳ء) کے نام سے شائع کرایا۔

یہ کتاب گیارہ مضامین پر مشتمل ہے۔ شروع کے چار مضامین: ۱۔ ''اصوات اور شاعری''، ۲۔ ''قافیہ''، ۳۔ ''غالب کا آہنگِ شعر اور بحروں کا استعمال''، اور ۴۔ ''غالب کی شاعری۔ بازیچۂ اصوات'' خالص صوتیاتی نقطۂ نظر سے لکھے گئے ہیں۔ ان مضامین میں جو طریقِ کار اختیار کیا گیا ہے وہ خالصتہً معروضی اور تجزیاتی ہے۔ ان کے مطالعے سے اس حقیقت کا انکشاف ہوتا ہے کہ مغنی صاحب نہ صرف شعر کے رمز شناس تھے اور ادب کا رچا ہوا ذوق رکھتے تھے، بلکہ زبان کی ساخت اور اس کی توضیح پر بھی ان کی نظر بہت گہری تھی، نیز اردو کے صوتی و صرفی نظام کا بھی انھیں ٹھوس علم تھا۔ یہ حقیقت ہے کہ اسلوبیات جیسے موضوع پر صحیح معنی میں وہی شخص قلم اٹھا سکتا ہے جو ادب اور زبان دونوں کی نزاکتوں سے بہ خوبی واقف ہو، اور لسانیات کے نظری اور اطلاقی پہلوؤں پر اس کی گرفت کافی مضبوط ہو۔ مسعود حسین خاں سے کسبِ فیض کے دوران مغنی صاحب نے لسانیاتِ جدید کی مبادیات سے بھی کما حقہٗ واقفیت حاصل کرلی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ ادب کے اسلوبیاتی مطالعے اور تجزیے کے دوران انھیں کوئی دشواری پیش نہیں آئی۔

شعری اسلوب کے صوتیاتی پہلوؤں پر روشنی ڈالتے ہوئے مغنی تبسم اپنے مضمون ''اصوات اور شاعری'' میں ایک جگہ لکھتے ہیں: ''یہ ایک حقیقت ہے کہ شعر کی خارجی موسیقی اصوات ہی کی مخصوص ترتیب سے تشکیل پاتی ہے۔ شاعر اصوات کے بامعنی مجموعوں کے ذریعے اپنے جذبات کا اظہار کرتا ہے اور ہم ان آوازوں کو سن کر شعر سے متاثر ہوتے

ہیں" (ص ۱۰)۔ اسی مضمون میں مغنی صاحب نے اردو کے تمام مصوتوں (Vowels) اور مصمتوں (Consonants) کی تعریف وتوضیح اور ان کی طرز ادائیگی، نیز مخارج کے لحاظ سے ان کی درجہ بندی بھی پیش کی ہے۔ علاوہ ازیں ان کے صوتی وسماعی تاثر اور صوتی رمزیت وموسیقیت پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ اپنے مضمون "قافیہ" میں انھوں نے اردو قوافی کی صوتی بنیادوں کا پتا لگایا ہے اور ان کے صوتی تجزیہ وتحلیل سے بڑے دل چسپ نتائج اخذ کیے ہیں۔ اس مجموعے کا ایک اور اہم مضمون "غالب کا آہنگِ شعر اور بحروں کا استعمال" ہے جو بڑی دیدہ ریزی اور دقتِ نظر کے ساتھ لکھا گیا ہے۔ یہ مضمون زبان کے حوالے سے ادبی تجزیہ وتحلیل کی نہایت عمدہ مثال پیش کرتا ہے۔ غالب کے آہنگِ شعر اور بحروں کے انتخاب واستعمال کے مطالعے اور تجزیے سے مغنی تبسم نے جو نتیجہ برآمد کیا ہے وہ یہ ہے کہ "غالب نے مختلف اوزان میں مصوتوں اور وقفوں کی تبدیلی سے آہنگ کے نت نئے تجربے کیے ہیں" (ص ۷۲)۔

کلامِ غالب کے صوتیاتی تجزیے کے سلسلے کا ایک اور اہم مضمون "غالب کی شاعری۔ بازیچۂ اصوات" ہے، جس میں مغنی صاحب نے غالب کی شاعری کے صوتی آہنگ کی تعمیر میں اصوات کی ترتیب وتنظیم اور تکرر (Frequency) کو اپنے مطالعے کا موضوع بنایا ہے، کیوں کہ ان کا خیال ہے کہ "غالب کے شعر کی تاثیر میں اس کے صوتی آہنگ کا جو حصہ ہے اسے نظر انداز کر دیں تو ہماری تحسین اور تنقید ادھوری رہ جائے گی" (ص ۷۵)۔ چنانچہ غالب کی شاعری کے صوتی تاروپود کا، جس سے ان کی شاعری کا لہجہ متعین ہوتا ہے اور شعر سے نغمے پھوٹتے ہیں، مغنی صاحب نے بڑی فنی مہارت، باریک بینی اور دقتِ نظر کے ساتھ مطالعہ پیش کیا ہے اور یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ "غالب کی شاعری کے حسن اور اس کی تاثیر میں اصوات کے انتخاب اور ان کی تنظیم کو خاص دخل ہے۔ شعرِ غالب گنجینۂ معنی ہی نہیں بازیچۂ اصوات بھی ہے" (ص ۷۶)۔

غالب پر اپنے ایک اور مضمون میں مغنی تبسم نے کلامِ غالب میں اسالیب کی آویزش کو اپنے مطالعے کا موضوع بنایا ہے۔ ان کے خیال کے مطابق غالب کے یہاں دو اسالیب پائے جاتے ہیں — ایک خالص اردو اسلوب اور دوسرا فارسی آمیز اسلوب۔ یہ اسالیب ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتے رہے ہیں۔ ایک مدت تک ان میں باہم کشمکش اور آویزش جاری رہی اور آخر میں فارسی اسلوب کے بہت سے عناصر زائل ہو گئے۔ فارسی

اسلوب کے عناصر ترکیبی میں فارسی مصادر، فارسی حروف (Particles)، فارسی جمع اور فارسی تراکیب کو غالب نے خاص اہمیت دی ہے۔ بعض اشعار میں فارسی افعال وتراکیب اور فارسی صرف ونحو کے استعمال کو انھوں نے اس حد تک جائز قرار دیا ہے کہ ان کے اردو اشعار پر فارسی اشعار کا دھوکا ہونے لگتا ہے۔

متذکرہ کتاب کا ایک اور اہم مضمون "میر کا لہجہ" ہے جس میں میر کی شاعری کے چند نمایاں لہجوں، مثلاً خطاب وتخاطب اور خود کلامی وغیرہ کا اسلوبیاتی مطالعہ پیش کیا گیا ہے اور مثالیں دی گئی ہیں۔ اسی ضمن میں مغنی صاحب کے ایک اور مضمون "حسرت کی غزل گوئی کے چند پہلو" کا ذکر بھی کیا جاسکتا ہے جس میں انھوں نے حسرت کی شاعری کے صوتی آہنگ کو اپنے مطالعے اور تجزیے کا موضوع بنایا ہے۔

'آواز اور آدمی' کے بیشتر مضامین شاعری کے صوتیاتی تجزیوں پر مشتمل ہیں۔ صوتیات کے بعد اسلوبیاتی تجزیے کی دوسری سطح لفظیات ہے، چنانچہ مغنی تبسم نے لفظیات کے حوالے سے بھی اردو شاعری کا اسلوبیاتی مطالعہ وتجزیہ پیش کیا ہے۔ اس ضمن میں ان کا موقف یہ ہے کہ لفظ کو متن سے الگ کر کے کوئی حکم نہیں لگایا جاسکتا اور نہ انفرادی طور پر لفظ کو بحث کا موضوع بنایا جاسکتا ہے، کیوں کہ یہ عین ممکن ہے کہ کسی شاعر کے یہاں الفاظ تو نئے ہوں، لیکن مضمون روایتی اور فرسودہ ہو۔ اس کے علی الرغم کوئی دوسرا شاعر قدیم الفاظ کو بروئے کار لاتے ہوئے کسی نئے تجربے کا اظہار کرسکتا ہے۔

مغنی صاحب نے جدید غزل کی فرہنگ شعر کے مطالعے سے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ جدید غزل میں بہت سے الفاظ اور استعارے وہی استعمال ہوئے ہیں جو قدیم شاعری میں مروج تھے، لیکن ان کے استعمال کے پیرایے اور ان کے تلازمات بدل گئے ہیں۔ تاہم انھوں نے ایسے الفاظ کی ایک نامکمل فہرست پیش کی ہے جو قدیم غزل میں مستعمل تھے لیکن جدید غزل نے انھیں متروک قرار دے دیا، مثلاً لب، رخسار، گیسو، زلف، غمزہ، ادا، ناز، حیا، جفا، مسیحا، بیمار، دوا، دامن، گریبان، جنوں، بام، خلوت، محمل، وغیرہ۔ انھوں نے جدید غزل سے ماخوذ الفاظ کی بھی ایک فہرست دی ہے جس میں سے چند الفاظ یہاں نقل کیے جاتے ہیں، مثلاً سمندر، دریا، ندی، پانی، موج، ریت، ساحل، بادبان، پتوار، بارش، بادل، دشت، جنگل، صحرا، درخت، شجر، سورج، دھوپ، سایہ، دن، شام، رات، شب، تاریکی، اندھیرا، نیند، خواب، سناٹا، ہوا، گرد،

تنہائی، آئینہ، عکس، چہرہ، مکان، دیوار، دریچہ، وغیرہ۔

اس کتاب کے دو اور مضامین "محمد علوی- گھر اور جدید غزل"، اور "آئینہ- اردو غزل کا ایک مقبول استعارہ" بھی اسلوبیاتی نقطۂ نظر سے نہایت اہم ہیں۔ ان مضامین میں مغنی تبسم نے "گھر" اور "آئینہ" کے رموز و علائم اور ان کے تلازمات کا بڑی ژرف بینی کے ساتھ مطالعہ کیا ہے۔ یہاں بھی ان کا انداز تجزیاتی اور مشاہداتی ہے نہ کہ تاثراتی اور وجدانی۔ لفظ "گھر" کی استعاراتی اور علامتی حیثیتوں سے بحث کرتے ہوئے مغنی تبسم لکھتے ہیں کہ یہ "اپنے تکرار کی وجہ سے محمد علوی کی فرہنگِ غزل کا ایک مانوس اور مخصوص جزو بن گیا ہے، اور جس شعر میں بھی استعمال ہوا ہے بالعموم کلیدی لفظ بن کر آیا ہے" (ص ۱۰۱)۔ انھوں نے محمد علوی کے کئی اشعار پیش کر کے اپنی یہ بات پایۂ ثبوت کو پہنچادی ہے۔ کلاسیکی شاعروں نے گھر کی ویرانی اور تباہی کا ذکر اکثر کیا ہے، لیکن "گھر" کا یہ قدیم تلازمہ ہے۔ محمد علوی نے اس لفظ کو عصری مسائل اور عصری حسیت سے جوڑ کر ایک نئے علامتی رنگ میں پیش کیا ہے۔ ان کا یہ شعر دیکھیے ؎

مجھے یہ دکھ ہے کہ میں نے یہ گھر بنایا کیوں
یہ گھر ہے آگ کی لپٹوں میں اور میں گھر میں ہوں

سہلِ ممتنع کی صفت سے متصف محمد علوی کا یہ شعر بھی دیکھیے ؎

ابھی میں گھر کے اندر سو رہا تھا
ابھی میں گھر سے بے گھر ہو گیا ہوں

مغنی تبسم لکھتے ہیں کہ "یہ شعر احمد آباد کے فرقہ وارانہ فسادات سے ذہنی طور پر متاثر ہو کر نہیں، بلکہ اس تجربے سے گذر کر لکھا گیا ہے۔ یہ ایک افتاد اور واردات کا راست اظہار ہے" (ص ۱۱۱)۔

مغنی صاحب اپنے مضمون "آئینہ- اردو غزل کا ایک مقبول استعارہ" میں لکھتے ہیں کہ "آئینہ اردو غزل کا ایک سدا بہار استعارہ ہے۔ اس کے تشبیہی اور تلازماتی سوتے ہنوز خشک نہیں ہوئے ہیں" (ص ۱۸۹)۔ اس بیان کے ثبوت میں انھوں نے ولی دکنی سے لے کر پروین شاکر اور کشور ناہید تک بے شمار شعرا کے کلام سے "آئینہ" کی مثالیں پیش کی ہیں۔ کسی نے اسے صفائی اور آب کے وصف سے متصف بتایا ہے تو کسی نے دل کو آئینے

سے تشبیہ دی ہے، کسی نے آئینے سے آنکھ کی مماثلت ظاہر کی ہے تو کسی نے اسے چشمِ حیراں بتایا ہے۔ مغنی صاحب کا خیال ہے کہ "آئینہ غالب کا سب سے مرغوب استعارہ ہے۔ آئینے کے جتنے تلازمے غالب نے باندھے ہیں اور اس استعارے کے ذریعے جو جو معنی آفرینیاں غالب نے کی ہیں اس کی مثال ساری اردو شاعری میں نہیں ملتی" (ص ۱۹۲)۔ "آئینہ" جدید اردو شاعری میں بھی جلوہ فگن ہے۔ مغنی صاحب کہتے ہیں کہ "آئینے کا جو وصف جدید شاعری کی توجہ کو خاص طور پر کھینچتا ہے وہ اس کی بے رحم حقیقت بیانی ہے" (ص ۱۹۶)۔ مثال کے طور پر کشور ناہید کا یہ شعر دیکھیے۔

چھپا کے رکھ دیا پھر آگہی کے شیشے کو
اس آئینے میں تو چہرے بگڑتے جاتے تھے

"آواز اور آدمی" میں ایک مضمون بہ عنوان "اقبال اور غزل" بھی شامل ہے جو اس کتاب کے دیگر مشمولات سے میل نہیں کھاتا۔ چوں کہ یہ کتاب اسلوبیاتی مضامین کے لیے مختص ہے، اس لیے متذکرہ مضمون کو کسی دوسرے مجموعے میں شامل کیا جا سکتا تھا۔ تاہم مغنی صاحب کا یہ ایک اہم تنقیدی مضمون ہے جس میں انھوں نے اقبال کے ابتدائی دور کے کلام پر داغ کا رنگ دکھلایا ہے اور اس کے بعد کی شاعری پر حالی کے اثرات کی نشان دہی کی ہے۔

بہ حیثیتِ مجموعی یہ کتاب مغنی تبسم کے اسلوبیاتی نظریۂ تنقید اور سائنسی طرزِ نقد کی نہ صرف بہترین عکاسی کرتی ہے، بلکہ ادبی تنقید کی ایک نئی جہت بھی متعین کرتی ہے۔ اسلوبیاتی تنقید کے بنیاد گزاروں میں مغنی صاحب کا نام ہمیشہ لیا جاتا رہے گا۔

فیض کی نظم 'تنہائی'

(ایک اسلوبیاتی مطالعہ)

'اسلوبیات' (Stylistics) نسبتاً ایک جدید نظریہ تنقید ہے۔ ادبی فن پارے کی تنقید و تشریح اور تحلیل و تجزیے کے طریقوں میں گذشتہ صدی کے دوران نمایاں تبدیلیاں رونما ہوئی ہیں۔ روایتی طرزِ تنقید کی رو سے ادبی نقاد مصنف کے حوالے کے بغیر ایک قدم بھی آگے نہیں بڑھا سکتا تھا۔ لیکن بیسویں صدی کی دوسری دہائی میں روسی ہیئت پسندی کے ارتقا اور اُسی زمانے میں فرانس میں فرڈی نینڈ ڈی سسیور کے انقلاب آفریں لسانی افکار نے، جن سے ساختیات کے سوتے پھوٹے، ادبی تنقید کی کایا ہی پلٹ دی۔ نقاد کی توجہ اب مصنف کے بجائے ادبی فن پارے یا متن پر مرتکز ہونے لگی۔ آگے چل کر رولاں بارت نے 'مصنف کی موت' کا اعلان بھی کر دیا۔ اسلوبیاتی نظریہ تنقید روسی ہیئت پسندی، عملی تنقید، نئی تنقید، اور ساختیاتی و پس ساختیاتی تنقید ہی کی طرح 'متن اساس' تنقید ہے۔ جس میں تاریخی اور سوانحی حوالوں سے صرفِ نظر کرتے ہوئے صرف ادبی متن کے مطالعے اور تجزیے سے سروکار رکھا جاتا ہے۔ روایتی ادبی تنقید میں نقاد اپنا سارا زور ادبی فن پارے کی تشریح (Interpretation) اور اس کی خوبی یا خامی بیان کرنے میں صرف کر دیتا ہے۔ اُس کا انداز داخلی اور تاثراتی ہوتا ہے۔ اس کے علی الرغم اسلوبیاتی تنقید ادبی متن کی توضیح (Description) اور اُس کے اسلوبی خصائص (Style-features) کو نشان زد کرنا اپنا بنیادی مقصد قرار دیتی ہے۔ اس کا انداز معروضی اور تجزیاتی ہوتا ہے۔

اس امر کا ذکر یہاں بے جا نہ ہوگا کہ اسلوبیات، اطلاقی لسانیات کی ایک شاخ

ہے۔ اس لیے اس میں لسانیاتی طریقِ کار اور لسانیاتی حربوں سے خاطر خواہ مدد لی جاتی ہے، اور لسانیات کی تمام سطحوں یعنی صوتی، صرفی لغوی، قواعدی، نحوی اور معنیاتی سطحوں پر ادبی متن کی تحلیل و تجزیے کا کام سرانجام دیا جاتا ہے۔

اس مقالے میں فیض احمد فیض کی نظم ''تنہائی'' کا اسلوبیاتی تجزیہ صرفی و لغوی سطح پر پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ فیض کی یہ ایک مختصر سی نظم ہے جو ان کے پہلے مجموعۂ کلام 'نقشِ فریادی' (۱۹۴۱ء) میں شامل ہے۔ اس نظم میں کل نو مصرعے ہیں۔ اس کی قرأت یوں ہے:

پھر کوئی آیا دلِ زار ! نہیں، کوئی نہیں
راہ رو ہوگا کہیں اور چلا جائے گا
ڈھل چکی رات بکھرنے لگا تاروں کا غبار
لڑکھڑانے لگے ایوانوں میں خوابیدہ چراغ
سوگئی راستہ تک تک کے ہر اک راہ گذار
اجنبی خاک نے دھندلا دیے قدموں کے سراغ
گل کرو شمعیں بڑھا دو مے و مینا و ایاغ
اپنے بے خواب کواڑوں کو مقفل کرلو
اب یہاں کوئی نہیں، کوئی نہیں آئے گا

جیسا کہ ظاہر ہے اس نظم میں رات کی منظر کشی کی گئی ہے، شاعر تنہا ہے، اُسے کسی کا شدت سے انتظار ہے، انتظار کی گھڑیاں طویل تر ہوتی جاتی ہیں اور اسی کے ساتھ شاعر کی مایوسی، اداسی، اور افسردگی بھی بڑھتی جاتی ہے۔ اردو شعر و ادب میں تنہائی کوئی نیا موضوع نہیں، لیکن فیض کے اسلوبِ بیان اور طرزِ اظہار نے اس نظم کو ایک شاہکار ادبی تخلیق بنادیا ہے۔

جب ہم اس نظم کے لفظی سرمایے پر غور کرتے ہیں تو سب سے پہلے ہماری توجہ لغوی ربط و اتصال (Lexical Cohesion) پر مرکوز ہوتی ہے۔ الفاظ کی سطح پر اسلوب کی یہ وہ خصوصیت ہے جس میں کسی ادبی فن پارے کے دو یا دو سے زیادہ الفاظ باہم مربوط

(Cohesive) ہوتے ہیں، یعنی ایک دوسرے کے ساتھ ربط، علاقہ یا نسبت رکھتے ہیں۔
زیرِ تجزیہ نظم میں وقوع پذیر ایسے الفاظ کے حسبِ ذیل پانچ زمرے قائم کیے جا سکتے ہیں:

۱- رات، تاروں، شمعیں، چراغ، خوابیدہ، سوگئی۔

۲- راہ رو، راستہ، راہ گذار۔

۳- مے، مینا، ایاغ۔

۴- غبار، خاک۔

۵- کواڑوں، مقفل۔

اس تجزیے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ پہلے زمرے میں دوسرے تمام زمروں سے زیادہ الفاظ شامل ہیں، چنانچہ یہ زمرہ بنیادی زمرہ کہلائے گا۔ اس زمرے کا کلیدی لفظ 'رات' ہے۔ اس زمرے کے دوسرے الفاظ یعنی تارے، چراغ، شمعیں، خوابیدہ اور سوگئی کلیدی لفظ 'رات' سے مناسبت رکھتے ہیں۔ 'رات' اور اس سے مناسبت رکھنے والے تمام الفاظ جن کا تعلق زمرۂ اول یا بنیادی زمرے سے ہے، نظم کا Surface structure یعنی خارجی ڈھانچا فراہم کرتے ہیں جو نظم کا بنیادی ڈھانچا ہے۔

'خارج' ہی سے ہم 'داخل' کی جانب رجوع کرتے ہیں جو اس نظم کا Deep structure ہے، جہاں شاعر کے دل کی اداسی اور افسردگی ہمارے دامنِ دل کو کھینچتی ہے۔ رات کا دل کی افسردگی سے گہرا تعلق ہے۔ میر کا دل تو شام ہی سے بجھا سا رہنے لگتا تھا۔ فیض کا دل اُس وقت بجھتا ہے جب رات ڈھل چکی ہوتی ہے، تاروں کا غبار بکھرنے لگتا ہے، راہیں سونی ہو جاتی ہیں، اور کسی کے قدموں کی آہٹ کے امکانات معدوم ہو جاتے ہیں۔ مایوسی اور نا امیدی کی اس گھڑی میں شاعر کا دل دنیا کی ہر چیز سے اچاٹ ہو جاتا ہے، یہاں تک کہ سامانِ عیش و نشاط بھی اُسے خوش نہیں آتے، چنانچہ وہ قدرے جھنجلا کر کہتا ہے:

گل کرو شمعیں بڑھا دو مے و مینا و ایاغ
اپنے بے خواب کواڑوں کو مقفل کر لو

کیوں کہ اسے اس بات کا پورا یقین ہو چکا ہے کہ، ع

اب یہاں کوئی نہیں، کوئی نہیں آئے گا

زیرِ تجزیہ نظم میں Lexical Cohesion کے علاوہ Semantic Cohesion، یعنی معنیاتی ربط و اتصال کی بھی عمدہ مثالیں پائی جاتی ہیں۔ زمرۂ اول یعنی بنیادی زمرے کے بیشتر الفاظ کے ساتھ فیض نے جو فعلی شکلیں استعمال کی ہیں ان میں معنیاتی ربط و اتصال کی جھلک صاف نظر آتی ہے۔ جب ہم ان تراکیب پر غور کرتے ہیں، مثلاً رات کا ڈھلنا، تاروں کا بکھرنا، چراغ کا لڑکھڑانا، شمع کا گل ہونا، چراغ کا خوابیدہ ہو جانا، راہ گذار کا سو جانا تو ہمیں ڈھلنا، بکھرنا، لڑکھڑانا، گل ہونا، خوابیدہ ہونا اور سو جانا جیسے مصادر میں معنی کی صرف ایک ہی زیرِ دوڑتی ہوتی نظر آتی ہے اور وہ ہے زوال پذیری کی رو جسے امید و نشاط کے خاتمے اور مایوسانہ طرزِ احساس سے تعبیر کیا جا سکتا ہے، چنانچہ رات، تارے، شمع، چراغ، راہ گذار بھی مظاہرِ زوال خوردہ نظر آتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ رات کا ڈھلنا، تاروں کا بکھرنا، چراغ کا لڑکھڑانا، شمع کا گل ہونا، وغیرہ کو فیض نے نظم میں شعری علائم کے طور پر برتا ہے۔ فرڈی نینڈ ڈی سسیور کی لسانیاتی اصطلاح میں یہ علائم Signifiers کا درجہ رکھتے ہیں جن کا Signified زوال پذیری کا عمل ہے جو ایک حالت یا کیفیت (State) کا نام ہے جس کا گہرا تعلق ذہنی کیفیت (State of mind) سے ہے۔ یاس و افسردگی، اداسی اور دل گیری اسی ذہنی کیفیت کی ایک شکل ہے جو عالمِ تنہائی میں شدید تر ہو جاتی ہے، اور جس کا اظہار شاعر نے نظم کی ابتدا ہی میں "دلِ زار" کی ترکیب استعمال کر کے کر دیا ہے۔ نظم ایک ڈرامائی انداز سے شروع ہوتی ہے، لیکن "نہیں" کی تکرار سے منظر اچانک تبدیل ہو جاتا ہے، ع

پھر کوئی آیا دلِ زار! نہیں، کوئی نہیں

اور اسی "نہیں" کی دوبارہ تکرار سے نظم اپنی انتہا کو پہنچتی ہے، ع

اب یہاں کوئی نہیں، کوئی نہیں آئے گا

"نہیں" جو حرفِ تنکیر ہے نظم میں محرومی کا اشاریہ بن جاتا ہے اور اس کی تکرار محرومی کے احساس کو شدید تر کر دیتی ہے۔

الفاظ کی سطح پر اس نظم کا تجزیہ کرتے وقت اسلوبیاتِ فیض کی ایک اور خصوصیت کی جانب ہماری توجہ مبذول ہوتی ہے جسے لسانیاتی اصطلاح میں 'فور گراؤنڈنگ'

(Foregrounding) کہتے ہیں جس سے مراد الفاظ و تراکیب کا وہ نادر اور انوکھا استعمال ہے جو زبان کے عام استعمال یا معمول (Norn) سے ہٹ کر ہوتا ہے اور جو ہماری توجہ فوراً اپنی جانب کھینچ لیتا ہے۔ فورگراؤنڈنگ میں زبان کا عام استعمال پس منظر میں چلا جاتا ہے جس کی جانب ہماری کوئی خاص توجہ مبذول نہیں ہوتی۔ اس کے مقابلے میں زبان کا مخصوص و منفرد اور نادر استعمال پیش منظر میں آ کر کشش کا باعث بنتا ہے۔ فورگراؤنڈنگ کی اصطلاح سب سے پہلے لسانیات کے پراگ اسکول کے ایک ممتاز نقاد اور ماہرِ اسلوبیات مکاروو سکی نے عام زبان اور شاعری کی زبان میں فرق بتلانے کے لیے استعمال کی تھی۔ اس سے اُس کی مراد الفاظ کے غیر عقلی انسلاکات (Illogical combinations) سے تھی جن سے شعری زبان میں تنوع، ندرت اور انوکھا پن پیدا ہوتا ہے اور زبان کے تخلیقی استعمال کے امکانات روشن ہو جاتے ہیں۔ اُس کا قول ہے کہ "شاعری کی زبان کو لازماً فورگراؤنڈڈ ہونا چاہیے" (The language of poetry must be foregrounded)۔

فیضؔ نے اپنی نظم "تنہائی" میں بعض ایسی نادر تراکیب و انسلاکات اور Exprssions استعمال کیے ہیں جو ہماری توجہ فوراً اپنی جانب کھینچ لیتے ہیں،

مثلاً:

۱۔ خوابیدہ چراغ۔

۲۔ بے خواب کواڑے۔

۳۔ چراغوں کا لڑکھڑانا۔

۴۔ راہ گذار کا سو جانا۔

۵۔ راہ گذار کا راستہ تکنا۔

۶۔ اجنبی خاک۔

۷۔ اجنبی خاک کا قدموں کے سراغ کو دھندلا دینا۔

ان مثالوں میں شاعر نے ذی روح (Animate) کو غیر ذی روح (Inanimate) کے ساتھ منسلک کر کے غیر عقلی انسلاکات (Illogical combinations) تخلیق کیے ہیں۔ فارسی مصدر خوابیدن یعنی 'سونا' ایک جبلی عمل ہے جو صرف ذی روح سے

متصف ہے، مثلاً:

سرہانے میر کے آہستہ بولو
ابھی ٹک روتے روتے سو گیا ہے

لیکن فیض نے غیر ذی روح اشیا، مثلاً چراغ کے ساتھ خوابیدہ، کواڑوں کے ساتھ بے خواب اور راہ گذار کے ساتھ سوگئی کے انسلاک سے اظہار میں جدت، ندرت، تنوع اور تازگی پیدا کی ہے، اور اظہار کا یہی انوکھا انداز ہمارے دامنِ دل کو اپنی جانب کھینچتا ہے جسے لسانیاتی اصطلاح میں 'فورگراؤنڈنگ' کہتے ہیں۔ اسی طرح چراغ کا لڑکھڑانا، راہ گذار کا راستہ تکنا، خاک کا اجنبی ہونا، اور اجنبی خاک کا قدموں کے سراغ کو دھندلا دینا جیسے اظہارات (Exprssions) بھی فورگراؤنڈنگ کی حدوں کو چھوتے ہیں۔

اردو کے بعض ناقدین نے فیض پر اپنی تحریروں میں اُن کی نظم ''تنہائی'' کا بہ طورِ خاص ذکر کیا ہے، لیکن انھیں اس نظم میں پراسراریت اور رومانیت کے وجود اور رجائیت کے عدم وجود کے علاوہ کچھ اور نظر نہیں آیا، جب کہ حقیقت یہ ہے کہ یہ نظم فیض کے شعری اور تخلیقی اظہار کا ایک بہترین نمونہ ہے۔

(لانگ آئی لینڈ [نیویارک] میں منعقدہ سہ روزہ بین الاقوامی فیض صدی تقریبات میں جون ۲۰۱۱ء میں پڑھا گیا)۔

غالبؔ - ایک سادہ بیان شاعر

اردو شعرا میں جو مقبولیت مرزا اسد اللہ خاں غالبؔ کے کلام کو حاصل ہوئی وہ بہت کم شاعروں کے حصے میں آئی، لیکن عام طور پر غالب کے بارے میں یہی کہا جاتا ہے کہ وہ اردو کے ایک مشکل پسند شاعر تھے، ان کی شاعری فارسی شاعری کی مبینہ تقلید ہے، ان کے اشعار بے معنی ہیں یا یہ کہ ان کی شاعری میں جابجا ابہام پایا جاتا ہے۔ لوگوں کی یہ بھی رائے ہے کہ غالب کی تشبیہیں نامانوس اور استعارے وتراکیب دور از کار ہیں، ان کے خیال میں پیچیدگی اور طرز بیان میں الجھاؤ پایا جاتا ہے۔ مزید برآں کچھ لوگ یہ بھی کہتے ہیں کہ غالب کے یہاں گہرا فلسفہ پایا جاتا ہے جو عام انسانوں کی فہم وذکا سے بالاتر ہے۔ غالبؔ کے بارے میں حکیم آغا جان عیش نے تو یہ تک کہہ دیا تھا

کلامِ میر سمجھے اور زبانِ میرزا سمجھے
مگر ان کا کہا یہ آپ سمجھیں یا خدا سمجھے

ان تمام باتوں کے باوصف غالب کی بے پناہ مقبولیت اور شہرت میں کوئی کمی واقع نہیں ہوئی۔ غالب آج بھی اتنے ہی مقبول شاعر ہیں جتنے کہ وہ اپنے دور میں تھے بلکہ رفتار زمانہ کے ساتھ ساتھ غالبؔ کی شہرت اور مقبولیت میں روز بروز اضافہ ہی ہوتا جا رہا ہے۔ آج غالبؔ کی ہمہ گیری و آفاقیت کا یہ عالم ہے کہ نہ صرف ہندوپاک بلکہ دنیا کے تقریباً ہر بڑے ملک کے لوگ غالب کے نام سے واقف ہو چکے ہیں۔ دنیا کے تمام بڑے شاعروں کی اگر کوئی فہرست مرتب کی جائے تو اس میں اردو کی جانب سے غالب کا نام ضرور شامل ہوگا۔ اس کے علاوہ غالب کی شاعری اور ان

کی زندگی پر حالی سے لے کر اب تک جتنی کتابیں لکھی گئی ہیں اور جتنے مضامین شائع ہوئے ہیں اتنے شاید کسی دوسرے شاعر پر نہیں لکھے گئے۔ غالب کے اردو دیوان کو بھی بہتر سے بہتر طور پر شائع کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ان کی زندگی سے لے کر اب تک دیوانِ غالب کے بے شمار ایڈیشن منظرِ عام پر آچکے ہیں اور دنیا کی بیشتر ترقی یافتہ زبانوں میں غالب کے کلام کے ترجمے ہو چکے ہیں۔

غالب کو جو لوگ مشکل پسند بتاتے ہیں انھیں یہ بات سمجھنی چاہیے کہ ایک مشکل پسند شاعر عوام میں کیوں کر اتنا مقبول ہو سکتا ہے اور ہر آنے والی نسل ان کے کلام پر کیوں کر اپنا سر دھن سکتی ہے۔ غالب کے بارے میں مختلف قسم کی رایوں سے قطعِ نظر اگر ان کی شاعری کا ذرا بغور مطالعہ کیا جائے اور ان کے کلام کو ایسے اشعار سے ہٹ کر دیکھا جائے جن میں الفاظ کی بازی گری اور تخیل کی اونچی اڑان پائی جاتی ہے تو ان کی شاعری پر سے مشکل پسندی، ابہام اور پیچیدگی کے پردے ہٹتے ہوئے نظر آئیں گے۔ مشکل پسندی کی جگہ سادہ بیانی اور پیچیدگی اور الجھاؤ کی جگہ سلجھا ہوا انداز نظر آنے لگے گا۔ غالب کی شاعری کا یہی وہ پہلو ہے جس میں ان کی مقبولیت کا راز پوشیدہ ہے۔ اگر وہ مشکل پسند شاعر ہوتے اور ان کی شاعری بے معنی اور مہمل ہوتی تو زمانہ آج انھیں سر آنکھوں پر جگہ نہ دیتا اور نہ ہی ان کے دیوان کو "الہامی کتاب" کا درجہ دیا جاتا، اور محمد حسین آزاد بھی دیوانِ غالب کے بارے میں یہ نہ کہتے:

> "وہ بھی دیوان ہے کہ آج ہم عینک کی طرح آنکھوں سے لگائے پھرتے ہیں۔"

غالب کی پیچیدگی اور مشکل پسندی پر اردو میں بہت کچھ لکھا گیا ہے اور آئندہ بھی لکھا جائے گا، لیکن غالب کی سہل پسندی اور سادہ بیانی کی طرف تنقید نگاروں کی بہت کم توجہ مبذول ہوئی ہے۔ حالانکہ ان کے یہاں صاف، سادہ، سلیس اور سلجھے ہوئے اشعار کی کوئی کمی نہیں۔ اس طرح کے اشعار ہمیں ان کے دیوان میں جا بجا ملتے ہیں، مثلاً:

دم لیا تھا نہ قیامت نے ہنوز
پھر ترا وقتِ سفر یاد آیا

جی ڈھونڈتا ہے پھر وہی فرصت کے رات دن
بیٹھے رہیں تصورِ جاناں کیے ہوئے

مہرباں ہو کے بلا لو مجھے چاہو جس دم
میں گیا وقت نہیں ہوں کہ پھر آ بھی نہ سکوں

ہم کو ان سے وفا کی ہے امید
جو نہیں جانتے وفا کیا ہے

مجھ کو دیارِ غیر میں مارا وطن سے دور
رکھ لی مرے خدا نے مری بیکسی کی لاج

نیند اس کی ہے دماغ اس کا ہے راتیں اس کی ہیں
تیری زلفیں جس کے بازو پر پریشاں ہو گئیں

غالب دہلی کے رہنے والے تھے مگر ان کی پیدائش آگرے میں ہوئی تھی۔ یہ وہی دہلی ہے جو کئی بار گردشِ زمانہ کے ہاتھوں اُجڑ چکی تھی اور جس کی ساری زیب وزینت اور آرائش خاک میں مل چکی تھی۔ غالب کا اپنا دور بھی کسی پُر آشوب دور سے کم نہ تھا۔ غدر کے خوں چکاں واقعات ان کی آنکھوں کے سامنے رونما ہوئے تھے۔ دہلی کی رونق کو مٹتے ہوئے اور سلطنتِ مغلیہ کے چراغ کو گل ہوتے ہوئے انھوں نے اپنی آنکھوں سے دیکھا تھا۔ اس کس مپرسی اور بدحالی کی وجہ سے دہلی کے رہنے والوں میں

وہ بانکپن نہیں رہ گیا تھا جو لکھنؤ میں پایا جاتا تھا۔ دہلی والوں کی طرزِ معاشرت میں بے پناہ سادگی پیدا ہو چکی تھی۔ تکلف و تصنع اور زیبائش و آرائش تو نام کو بھی باقی نہ تھی۔ دراصل یہ کیفیت غالب کے عہد سے بہت پہلے ہی پیدا ہو چکی تھی۔ چنانچہ ہم جانتے ہیں کہ میر تقی میر جب دہلی کی بدحالی سے گھبرا کر لکھنؤ پہنچے تھے تو وہاں کے طرحداروں اور بانکوں نے ان کی سادگی پر خوب خوب قہقہے بلند کیے تھے۔ غالب نے جس ماحول میں آنکھیں کھولی تھیں وہ ماحول بھی امیرانہ نہ تھا۔ والد کا انتقال ان کی کم عمری ہی میں ہو چکا تھا۔ جب یہ بڑے ہوئے تو انھیں طرح طرح کی معاشی پریشانیوں کا سامنا کرنا پڑا۔ غرض یہ کہ ان سب باتوں نے غالب کو ایک سادہ انسان بن کر رہنے پر مجبور کر دیا تھا۔ لیکن زمانے کی صعوبتوں کو دیکھ کر بلکہ جھیل کر نہ تو وہ میر کی طرح سنجیدہ ہوئے اور نہ ہی انھوں نے یاس کا کوئی عنصر قبول کیا۔ غالب کی زندگی میں جو سادگی پیدا ہوئی تھی اس کا اثر ان کی شاعری پر بھی پڑا اور ان کی شاعری ''سادگی و پرکاری'' کا ایک نمونہ بن گئی۔

غالب کی شاعری کو تین ادوار میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ پہلا دور شعر کہنے کی عمر سے لے کر پچیس برس کی عمر تک کا ہے۔ دوسرا دور پچیس برس کی عمر سے شروع ہوتا ہے اور قلعۂ معلّی کی ملازمت تک جاری رہتا ہے۔ ان کی شاعری کے تیسرے دور کو قلعۂ معلّی کی ملازمت سے لے کر آخرِ عمر تک خیال کیا جاتا ہے۔ پہلے اور دوسرے دور میں غالب فارسی سے بہت قریب نظر آتے ہیں۔ ان کی شاعری میں مرزا بیدلؔ کی برملا تقلید پائی جاتی ہے۔ لیکن تیسرا دور جو قلعۂ معلّی کی زندگی سے وابستہ ہے، وہی ان کی شاعری کا اہم ترین زمانہ ہے۔ اس دور میں ان کی شاعرانہ خوبیاں انتہائی عروج پر نظر آتی ہیں۔ یہاں تک پہنچتے پہنچتے وہ سمجھ گئے تھے کہ کامیاب غزل گو بننے کے لیے سہل پسندی کا ہی راستہ اختیار کرنا ہوگا۔ چنانچہ ان کا اس دور کا کلام ندرتِ خیال، شگفتگیِ بیان اور لطافتِ زبان کے ساتھ ساتھ اپنے اندر بڑی سادگی بھی رکھتا ہے۔ دراصل ان کی اسی شاعری نے انھیں اردو شعرا کی صفِ اول میں لا کھڑا کیا۔

اکثر ایسا دیکھا گیا ہے کہ ایک شاعر، دوسرے شاعر کے کلام سے اثر قبول کرتا ہے، لیکن غالب ایک ایسے شاعر ہیں جنھوں نے اپنی تحریروں سے آپ اثر قبول کیا ہے۔ شاعری کے ابتدائی دور میں وہ مرزا بیدلؔ سے ضرور متاثر تھے، لیکن یہ اثر صرف ان کی جوانی تک قائم رہا اور رفتہ رفتہ بیدلؔ کی تقلید کم ہوتی گئی۔ فارسی کا جنون جب ان کے ذہن و دماغ سے جاتا رہا تو انھوں نے اردو مکتوب نگاری کی بنیاد ڈالی اور اردو میں ایسے سادہ اور سلیس خطوط لکھے کہ نہ تو ان سے پہلے کوئی ایسے خط لکھ سکا اور نہ ان کے بعد ہی کسی کو اس اسلوب میں خط لکھنے کی جرأت ہوئی۔ اس سے قبل فارسی شاعری کی طرح غالب خطوط بھی فارسی ہی میں لکھا کرتے تھے۔ زبان کی اس تبدیلی کا ان کی شاعری پر بہت گہرا اثر پڑا اور یہ تبدیلی ایک طرح سے اردو شاعری کے لیے فالِ نیک ثابت ہوئی۔ چنانچہ یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ غالب اگر خطوط اردو میں نہ لکھتے تو غالباً ان کی اردو شاعری بھی اتنی سادگی اور سہل پسندی کی حامل نہ ہوتی۔ غالب کو دہلی کی عام بول چال کی زبان بہت پسند تھی، چنانچہ ان کے خطوط کی زبان بھی وہی ہے جو اس عہد کی دہلی کی زبان تھی کہ ان کو یہی زبان عزیز تھی۔ اس کی ایک مثال یہ ہے کہ میر امّن کی 'باغ و بہار' کو مرزا رجب علی بیگ سرور کی 'فسانۂ عجائب' پر غالب نے ہمیشہ فوقیت دی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ 'باغ و بہار' دہلی کی صاف، ستھری اور سلجھی ہوئی زبان میں لکھی گئی ہے۔ اس کے برخلاف 'فسانۂ عجائب' پر تصنع اور مقفّٰی و مسجّع نثر کا ایک نمونہ بن کر رہ گئی جسے غالب نے "بھٹیار خانہ" کہا ہے۔ اگر غالب پُر تکلف انداز بیان، پر تصنع اسلوب اور عبارت آرائی کے شیدائی ہوتے تو 'فسانۂ عجائب' کی زبان کو خوب سراہتے اور اس کی چاشنی اور رنگینی سے خوب لطف اندوز ہوتے، لیکن ان کے مزاج میں سادگی کا عنصر بدرجۂ اتم موجود تھا۔ انھوں نے مشکل اور پر تکلف انداز بیان کو نہ تو خود پسند کیا اور نہ دوسروں ہی کے لیے اسے بہتر سمجھا۔

ان سب باتوں سے قطعِ نظر، جس چیز نے غالب کو سہل پسندی اور سادہ بیانی کی طرف مائل کیا وہ تھا ان کا وہ احساس جو اس دور کے عوام کی ناسخن فہمی یا کم سخن شناسی

کے سبب پیدا ہوا تھا۔ وہ سمجھتے تھے کہ جس طرح کی شاعری وہ کر رہے ہیں، وہ عوام کے مذاق اور ان کی فہم سے بالاتر ہے۔ عوام کا معیار اتنا بلند نہیں کہ وہ تخیل کی بلند پروازیوں کو سمجھ سکیں۔ اس جھنجلاہٹ کا اظہار ان کی شاعری میں کہیں کہیں پایا جاتا ہے، مثلاً:

ہوں گرمیِ نشاطِ تصور سے نغمہ سنج
میں عندلیبِ گلشنِ ناآفریدہ ہوں

نہ ستائش کی تمنا نہ صلے کی پروا
گر نہیں ہیں مرے اشعار میں معنی نہ سہی

لیکن آخری دور میں جب غالب کو عوام نے ان کے اشعار کی سادگی اور صفائی کی وجہ سے سر آنکھوں پر بٹھانا شروع کر دیا تو وہ فخریہ یہ کہنے پر مجبور ہوئے۔

ہیں اور بھی دنیا میں سخن ور بہت اچھے
کہتے ہیں کہ غالب کا ہے اندازِ بیاں اور

غالب کی شاعری پر مشکل پسندی، پیچیدگی اور مبہم ہونے کے جو الزامات عائد کیے گئے ہیں ان میں غالب یا ان کی شاعری کا کوئی قصور نہیں، قصور اس بات کا ہے کہ عوام نے اپنے فیصلے میں بہت جلد بازی سے کام لیا اور بغیر سوچے سمجھے ان کی شاعری کو "بے معنی" کہہ ڈالا۔

غالب سے پہلے ہمیں اردو میں ایسے متعدد شعرا نظر آتے ہیں جو اشعار کی سادگی اور سلاست میں اپنا جواب نہیں رکھتے تھے۔ لیکن جو بات غالب کے یہاں ہے وہ دوسرے شعرا کے یہاں نہیں پیدا ہو سکی۔ اس سلسلے میں میر تقی میر کا نام پیش کیا جا سکتا ہے۔ میر کے یہاں سادہ، سلیس اور عام فہم اشعار کی تعداد کافی ہے اور ان کے بارے میں یہ بھی کہا جاتا ہے کہ وہ اردو کے ایک سادہ بیان اور عام لب و لہجے کے شاعر ہیں، اور انھوں نے اس بات کا دعویٰ بھی کیا ہے کہ انھیں "گفتگو عوام سے ہے"۔ لیکن غالب کے سلسلے میں جو تعصب ہمارے ذہن کے اندر جاگزیں ہو چکا ہے اس سے قطعِ نظر

کرتے ہوئے اگر دیکھا جائے تو غالب کے کلام میں بھی میرؔ جیسی سادگی کی مثالیں جابجا ملیں گی۔ میرؔ کا ایک شعر ہے۔

بھاگے مری صورت سے وہ عاشق میں اس کی شکل پر
میں اس کا خواہاں یاں تلک وہ مجھ سے بیزار اس قدر

غالب نے اسی خیال کو کتنے سادہ، سہل اور برجستہ انداز میں یوں پیش کیا ہے۔

ہم ہیں مشتاق اور وہ بیزار
یا الٰہی یہ ماجرا کیا ہے

میرؔ کا شعر ہے۔

سراہا اُن نے ترا ہاتھ، جن نے دیکھا زخم
شہید ہوں میں تری تیغ کے لگانے کا

غالب نے اسی مضمون کو یوں باندھا ہے۔

نظر لگے نہ کہیں اس کے دست و بازو کو
یہ لوگ کیوں مرے زخمِ جگر کو دیکھتے ہیں

میر اور غالب کے یہ دونوں اشعار ہمیں فارسی کے اس شعر کی یاد دلاتے ہیں۔

ہر کس کہ زخم کاری ما را نظارہ کرد
تا حشر دست و بازوئے او را دعا کند

غالب کی ابتدائی دور کی شاعری کا بیشتر سرمایہ فارسی میں ہے اور اسی کو وہ "نقش ہائے رنگ رنگ" کہتے تھے اور اپنے "مجموعۂ اردو" کو "بے رنگ" خیال کرتے تھے۔

فارسی بیں تا بہ بینی نقش ہائے رنگ رنگ
بگذر از مجموعۂ اردو کہ بے رنگِ من است

فارسی میں شعر کہنے کے علاوہ انھوں نے اکثر فارسی اشعار کے ترجمے بھی کیے ہیں، لیکن اشعار میں کہیں سے بھی ترجمہ پن کی بو نہیں آتی۔ ان کے دوسرے اشعار کی طرح یہ اشعار بھی بالکل طبع زاد (Original) معلوم ہوتے ہیں۔ ان میں

وہی سلاست، وہی روانی اور وہی سادگی جلوہ گر ہے جو دوسرے اشعار میں پائی جاتی ہے۔ غالب کے دیوان میں بے شمار اشعار ایسے ملیں گے جو فارسی کا چربہ ہیں، لیکن ان کا انداز بیان سہل ہے اور ان میں اتنی برجستگی پائی جاتی ہے کہ گمان ہی نہیں ہوتا کہ یہ فارسی سے ترجمہ کیے گئے ہیں۔ مثال کے طور پر فارسی کا یہ شعر ملاحظہ ہو۔

جانے کہ داشت کرد فدائے تو آزری
شرمندہ از تو گشت کہ جانِ دگر نہ داشت

غالب اسی خیال کو یوں ادا کرتے ہیں۔

جان دی، دی ہوئی اسی کی تھی
حق تو یہ ہے کہ حق ادا نہ ہوا

ایک اور شعر ملاحظہ ہو جسے اکثر لوگ یہی سمجھتے ہیں کہ یہ غالب کا ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ یہ فارسی کے ایک شعر کا ترجمہ ہے۔ اصل شعر قسونی تمریزی کا ہے جو یوں ہے۔

بہ اوچو می رسم آسودہ می شوم از درد
ندیدہ حالِ مرا وقتِ بے قراری حیف

غالب کا شعر یوں ہے۔

اُن کے دیکھے سے جو آجاتی ہے منہ پہ رونق
وہ سمجھتے ہیں کہ بیمار کا حال اچھا ہے

غالب کے کلام میں سادگی و سادہ بیانی کے ذکر سے ہرگز یہ مراد نہیں کہ اُن کے یہاں اس کے علاوہ کوئی دوسری خصوصیت نہیں پائی جاتی۔ ان کی شاعری میں شوخی و ظرافت، طنز و مزاح، رندی و سرمستی، کیفیاتِ حسن و عشق، نیز واعظ و جنت کے تذکرے بھی کچھ ہیں، لیکن اکثر و بیشتر ان کا طرزِ بیان اتنا سہل ہے کہ ان مضامین کو سمجھنے میں کوئی دقت پیش نہیں آتی۔

شعر کو آسان اور عام فہم بنانے کے لیے غالب نے مختلف طریقے

(Devices) استعمال کیے ہیں۔ طویل اور پیچیدہ بحروں کی جگہ انھوں نے مختصر اور آسان بحریں استعمال کیں۔ فارسی کی اضافتوں کو کم کیا اور تشبیہات و استعارات بھی وہی استعمال کیے جو عام انسانی فہم سے بالاتر نہ ہوں۔ چند اشعار ملاحظہ ہوں۔

دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے
آخر اس درد کی دوا کیا ہے

ہے خبر گرم ان کے آنے کی
آج ہی گھر میں بوریا نہ ہوا

موت کا ایک دن معین ہے
نیند کیوں رات بھر نہیں آتی

کیا وہ نمرود کی خدائی تھی
بندگی میں مرا بھلا نہ ہوا

ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم نکلے
بہت نکلے مرے ارمان لیکن پھر بھی کم نکلے

نظر میں کھٹکے ہے بن تیرے گھر کی آبادی
ہمیشہ روتے ہیں ہم دیکھ کر در و دیوار

ایک شاعر اور ایک عام انسان کے تخیل میں زمین و آسمان کا فرق پایا جاتا ہے۔ شاعر جس چیز کو دیکھتا اور محسوس کرتا ہے، ایک عام انسان کا ذہن وہاں تک نہیں پہنچ سکتا۔ غالب کے تخیل کی دنیا ایک دوسری دنیا تھی، جہاں ہر ذہن کی رسائی ناممکن

تھی، لیکن جب غالب نے سہل پسندی اختیار کی تو انھوں نے اپنے تخیل کو ایک عام آدمی کے تخیل سے ملا دیا اور روزمرہ کی زندگی کے مشاہدات اور احساسات کو اس طرح پیش کیا کہ وہ دیکھنے والوں کو عجیب نہ معلوم ہوں۔ غالب کی قوتِ مشاہدہ معمولی سے معمولی بات کو بھی نظرانداز نہیں کرتی۔ سبھی جانتے ہیں کہ جب آگ کو پانی سے بجھایا جاتا ہے تو اس میں سے ہلکی سی آواز نکلتی ہے۔ یہ عام مشاہدہ ہے، لیکن چوں کہ غالب ایک شاعر تھے، لہٰذا وہ اس سے ایک اور نتیجہ اخذ کرتے ہیں۔

آگ سے پانی میں بجھتے وقت اٹھتی ہے صدا
ہر کوئی درماندگی میں نالہ سے دوچار ہے

اس شعر میں غالب کا اندازِ بیان اتنا سادہ ہے کہ اسے سہلِ ممتنع کہنا بیجا نہ ہوگا۔
تخیل کی بلند پروازی غالب کے یہاں ضرور پائی جاتی ہے، لیکن اس بنیاد پر ہم انھیں 'فلسفی' نہیں کہہ سکتے، البتہ مفکر ضرور کہہ سکتے ہیں۔ ان کے اشعار ہمیں فکر کی دعوت دیتے ہیں اور سوچنے پر مجبور کرتے ہیں، لیکن کسی پیچیدگی یا الجھن کا شکار نہیں ہونے دیتے۔ شعر ملاحظہ ہو۔

قیدِ حیات و بندِ غم اصل میں دونوں ایک ہیں
موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں

غمِ ہستی کا اسد کس سے ہو جز مرگ علاج
شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہونے تک

کون نہیں جانتا کہ شمع صبح ہونے تک مختلف رنگ بدلتی رہتی ہے۔ کبھی تیز ہو جاتی ہے تو کبھی مدھم ہونے لگتی اور کبھی بجھنے پر آ جاتی ہے، لیکن ہر حال میں وہ صبح تک جلتی رہتی ہے۔ انسان کی زندگی بھی مختلف نشیب و فراز سے ہو کر گذرتی ہے ان سب پریشانیوں اور مصیبتوں سے اسے چھٹکارا اسی وقت ملتا ہے جب وہ آخری سانسیں لیتا ہے۔
غالب کے کلام کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ اس میں اختصار پایا جاتا ہے۔ وہ

بڑے سے بڑا مضمون بھی نہایت اختصار کے ساتھ ایک شعر میں نظم کر دیتے ہیں، لیکن اس سے یہ ہرگز نہیں سمجھنا چاہیے کہ شعر کوئی پہیلی یا معما بن کر رہ جاتا ہے۔ شعر میں کوئی نہ کوئی لطیف اشارہ ایسا ضرور موجود ہوتا ہے جو شعر کی تفہیم میں معاون ہوتا ہے، اور اس طرح شعر مشکل نہیں معلوم ہوتا۔ یہ شعر ملاحظہ ہو۔

تجھ سے تو کچھ کلام نہیں لیکن اے ندیم !
میرا سلام کہیو اگر نامہ بر ملے

قفس میں مجھ سے رودادِ چمن کہتے نہ ڈر ہمدم
گری ہے جس پہ کل بجلی وہ میرا آشیاں کیوں ہو

اس میں کوئی شک نہیں کہ اس قسم کے اشعار میں غالب نے دریا کو کوزے میں بند کر دیا ہے، لیکن ذہن اگر ذرا سا بھی بیدار ہو تو شعر کا سمجھنا قطعی مشکل نہیں۔

غالب کے کلام میں عاشقانہ مضامین کی اتنی اہمیت نہیں جتنی کہ عاشقانہ مضامین میں ان کی شوخی و ظرافت کے امتزاج کی ہے۔ یہ میدان گویا انھی کے لیے مخصوص ہے۔ ان کی شوخی و ظرافت کا انداز بالکل فطری ہے۔ غالب کا طنز بھی بہت سادہ اور براہِ راست ہوتا ہے۔ سادگی کے باعث اس میں ایک مخصوص کیفیت پیدا ہو جاتی ہے، مثلاً

چاہتے ہیں خوب رویوں کو اسد
آپ کی صورت تو دیکھا چاہیے

مجھ تک کب ان کی بزم میں آیا تھا دورِ جام
ساقی نے کچھ ملا نہ دیا ہو شراب میں

رندانہ مضامین کی بھی ان کے یہاں کمی نہیں۔ خمریات پر ان کے اشعار ان کی بہترین شاعری کا نمونہ ہیں۔ وہ شراب کی لذت سے آشنا تھے اور شراب انھیں بے

حد عزیز تھی۔ اسی لیے انھوں نے خمریات سے متعلق عجیب عجیب مضامین پیدا کیے ہیں۔ شراب سے والہانہ محبت کے اظہار میں بھی انھوں نے سہل پسندی کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوڑا۔ ان کے یہ اشعار دیکھیے۔

گو ہاتھ میں جنبش نہیں آنکھوں میں تو دم ہے
رہنے دو ابھی ساغر و مینا مرے آگے

جاں فزا ہے بادہ جس کے ہاتھ میں جام آ گیا
سب لکیریں ہاتھ کی گویا رگِ جاں ہو گئیں

میں نے مانا کہ کچھ نہیں لیکن
مفت ہاتھ آئے تو برا کیا ہے

مے ہی پھر کیوں نہ میں پیے جاؤں
غم سے جب ہو گئی ہو زیست حرام

غالب نے واعظ وزاہد پر بھی خوب طنز کیے ہیں اور شراب کے ذکر کے ساتھ جنت و دوزخ کا بھی ذکر کیا ہے، لیکن ان تمام مضامین کے بیان میں سادگی و سہل پسندی کی نمایاں خصوصیت کو انھوں نے ہر جگہ برقرار رکھا ہے۔

جانتا ہوں ثوابِ طاعت و زہد
پر طبیعت ادھر نہیں آتی

وہ چیز جس کے لیے ہو ہمیں بہشت عزیز
سوائے بادۂ گلفام و مشک بو کیا ہے

کہاں میخانے کا دروازہ غالب اور کہاں واعظ
پر اتنا جانتے ہیں کل وہ جاتا تھا کہ ہم نکلے

غالب حسن کے شیدائی تھے۔ ان کے کلام میں بیشتر اشعار حسن کے موضوع پر ہیں۔ حسن کا تذکرہ جہاں بھی انھوں نے کیا ہے خلوص و سادگی کا دامن ہاتھ سے نہیں جانے دیا ہے۔ وہ حسن کو دیکھ کر حیرت میں پڑ جاتے ہیں اور ایک خاص کیفیت میں کھو جاتے ہیں، لیکن اپنے بیان کی سادگی کو ہاتھ سے نہیں جانے دیتے۔ وہ سچائی اور سادگی کے ساتھ وہی بیان کرتے ہیں جو دیکھتے ہیں۔ چند اشعار ملاحظہ ہوں۔

یہ پری چہرہ لوگ کیسے ہیں
غمزہ و عشوہ و ادا کیا ہے
شکنِ زلفِ عنبریں کیوں ہے
نگہِ چشمِ سرمہ سا کیا ہے

حسن غمزے کی کشاکش سے چھٹا میرے بعد
بارے آرام سے ہیں اہلِ جفا میرے بعد

غالب محبوب کے حسن سے زیادہ اس کی اداؤں اور شوخیوں سے متاثر نظر آتے ہیں، لیکن اس تاثر کا اظہار بھی وہ اسی انداز میں کرتے ہیں۔

اس نزاکت کا بُرا ہو وہ بھلے ہیں تو کیا
ہاتھ آئے تو انھیں ہاتھ لگائے نہ بنے

غالب کی سہل پسندی اور سادہ بیانی جسے سطور بالا میں بیان کرنے کی کوشش کی گئی ہے، ان کی زندگی اور شاعری کے اختتامی دور سے زیادہ تعلق رکھتی ہے۔ یہ ایک بدیہی حقیقت ہے جو محتاج دلیل نہیں کہ کسی بھی شاعر کا اہم ترین رنگ یا سب سے زیادہ قابلِ توجہ اسلوب بیان وہ ہوتا ہے جو اس کی عمر کی پختہ ترین منزل یا سب سے زیادہ

ترقی یافتہ دور سے تعلق رکھتا ہے، کیوں کہ مشقِ سخن، طرزِ فکر اور قوتِ بیان کی اس منزل میں پہنچ کر وہ اپنی معراج کو چھو لیتا ہے۔ پھر کوئی وجہ نہیں کہ ہم غالب کے صرف ابتدائی دور کے ہی کلام کو مدِ نظر رکھ کر اس بات کو دہراتے رہیں کہ وہ ایک نہایت مشکل پسند شاعر تھے، بلکہ کیوں نہ ہم ان کی عمر کے بہترین دور کے کلام کو مدِ نظر رکھتے ہوئے انھیں ایک ایسا شاعر تسلیم کریں جو سہولتِ بیان اور سادگیِ اظہار پر اعلیٰ ترین قدرت رکھتا تھا اور اسی بنا پر ایک سہل پسند اور سادہ بیان شاعر قرار دیے جانے کا بھی حق رکھتا تھا۔

شبلی کا تصورِ لفظ و معنی

('شعر العجم' کے حوالے سے)

شاعری کی حقیقت بیان کرتے ہوئے شبلی نعمانی (۱۸۵۷ تا ۱۹۱۴ء) نے 'شعر العجم' میں ایک جگہ لکھا ہے کہ "شاعری وجدانی اور ذوقی چیز ہے"۔ شاعری کا دوسرا نام انہوں نے "قوتِ احساس" بتایا ہے۔ یہاں انگریزی شاعر ولیم ورڈز ورتھ (William Wordsworth) کی بیان کردہ شاعری کی تعریف ذہن میں آتی ہے جس میں اس نے یہ کہا تھا کہ ــــ

"Poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings".

آگے چل کر شبلی کہتے ہیں کہ جب یہی احساس الفاظ کا جامہ پہن لیتا ہے تو شعر بن جاتا ہے، گویا شبلی کے نزدیک لفظ کی حیثیت ہیئت (Form) کی ہے اور اس کا موضوع (Content) وہ احساس ہے جو شاعری سے عبارت ہے۔ ورڈز ورتھ اور شبلی نے شاعری کی جو تعریفیں بیان کی ہیں ان میں کافی حد تک مماثلت پائی جاتی ہے۔ ورڈز ورتھ نے جس چیز کو "Powerful feelings" کہا ہے، شبلی اسے "قوی جذبہ" کہتے ہیں اور "Spontaneous" کے لیے وہ "بے ساختہ" کا لفظ استعمال کرتے ہیں۔ چنانچہ شعر کی مکمل تعریف شبلی یوں بیان کرتے ہیں:

"جب اس پر [انسان پر] کوئی قوی جذبہ طاری ہوتا ہے تو بے ساختہ اس کی زبان سے موزوں الفاظ نکلتے ہیں، اسی کا نام شعر ہے۔"(۱)

یہاں "موزوں الفاظ" شبلی کا اضافہ ہے ورنہ ورڈز ورتھ کی شعر کی تعریف میں اس کا کوئی ذکر نہیں۔ لیکن منطقی پیرایے میں شعر کی تعریف بیان کرتے ہوئے شبلی کہتے ہیں

کہ جو جذبات الفاظ کے ذریعہ سے ادا ہوں وہ شعر ہے، اور چوں کہ یہ الفاظ سامعین کے جذبات پر بھی اثر کرتے ہیں، یعنی سننے والوں پر بھی وہی اثر طاری ہوتا ہے جو صاحب جذبہ کے دل پر طاری ہوتا ہے، اس لیے شعر کی تعریف وہ یوں بھی کرتے ہیں کہ "جو کلام انسانی جذبات کو برانگیختہ کرے اور ان کو تحریک میں لائے وہ شعر ہے۔"

شبلی شعر کی تعریف بیان کرتے وقت لفظ کے Conceptual یا Denotative معنی مراد نہیں لیتے، یعنی وہ لفظ کی لغوی حیثیت کو نہیں دیکھتے، بلکہ اس کے Emotive اور Expressive معنی مراد لیتے ہیں۔ ہر لفظ اپنا کوئی نہ کوئی مفہوم (Sense) یا Concept ضرور رکھتا ہے جسے Conceptual meaning کہتے ہیں۔ اسی کو Denotative meaning بھی کہتے ہیں، کیوں کہ اس سے لفظ کے لغوی معنی مراد لیے جاتے ہیں۔ شبلی نے شعر کی جو تعریف بیان کی ہے اس میں لفظ کو نہ تو انھوں نے اس کے Conceptual معنی میں استعمال کیا ہے اور نہ ہی Denotative معنی میں۔ زبان کا بنیادی کام ابلاغ یا ترسیلِ معنی اور ادائے مطلب ہے۔ متکلم سے سامع تک زبان پیغام رسانی یا ترسیل (Communication) کا جو فریضہ انجام دیتی ہے یا روزمرہ کے معمولات میں زبان سے افہام و تفہیم کا جو کام لیا جاتا ہے وہ الفاظ کے Conceptual یا Denotative معنی کے ذریعہ سے ہی ممکن ہوتا ہے، لیکن شاعری کا کام الفاظ کے ذریعہ محض پیغام رسانی یا اطلاع (Information) بہم پہنچانا نہیں ہے، بلکہ جیسا کہ شبلی نے کہا ہے جذبات کو "برانگیختہ" کرنا ہے، اس لیے شعر میں جو الفاظ استعمال کیے جائیں گے ان کا مقصد Emotive اور Expressive یعنی جذبے کی ترسیل اور اظہار ہوگا نہ کہ اطلاع رسانی۔ لہٰذا جب شبلی یہ کہتے ہیں کہ جو "جذبات الفاظ کے ذریعے ادا ہوں وہ شعر ہے" تو وہ الفاظ سے یہاں ان کے Expressive اور Emotive معنی ہی مراد لیتے ہیں۔

لفظ و معنی کے تصور سے وابستہ ایک دوسرا اہم پہلو وہ ہے جس میں شبلی نے الفاظ کی صوت نقلی (Onomatopoeic) خصوصیت اور صوتی رمزیت (Sound symbolism) پر زور دیا ہے۔ جہاں وہ یہ بیان کرتے ہیں کہ محاکات کی تکمیل کن کن چیزوں سے ہوتی ہے، وہاں وہ اظہار کے لہجے اور آواز کو خصوصی اہمیت دیتے ہیں۔ چنانچہ وہ لکھتے ہیں کہ "درد، غم، جوش، جذبہ، غیظ، غضب ہر ایک کے اظہار کا لہجہ اور آواز مختلف ہے۔ اس لیے جس جذبہ

کی محاکات مقصود ہو، شعر کا وزن بھی اسی کے مناسب ہونا چاہیے تا کہ اس جذبہ کی پوری حالت ادا ہو سکے۔" شبلی آوازوں کو پست، بلند، شیریں، کرخت اور سریلی قسموں میں تقسیم کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ آوازوں کے اس فرق کو ظاہر کرنے کے لیے الگ الگ الفاظ استعمال کیے جائیں جو ان خصوصیات پر دلالت کرتے ہوں۔ اس سلسلے میں شبلی نے انگریزی شاعر رابرٹ سدے (Robert Southey) کی ایک نظم کا حوالہ دیا ہے۔ جس میں سیلاب کا ذکر ہے۔ شبلی لکھتے ہیں کہ "اس نظم میں تمام الفاظ اس قسم کے آئے ہیں کہ پانی کے بہنے، گرنے، پھیلنے، بڑھنے (وغیرہ، وغیرہ) کے وقت جو آوازیں پیدا ہوتی ہیں، الفاظ کے لہجے سے ان کا اظہار ہوتا ہے، یہاں تک کہ اگر کوئی شخص خوش ادائی سے اس نظم کو پڑھے تو سننے والے کو معلوم ہوگا کہ زور و شور سے سیلاب آ رہا ہے۔" شبلی نے صوت و معنی کی مطابقت کی یہ ایک بہترین مثال پیش کی ہے۔ اسی کو اسلوبیاتی اصطلاح میں صوتی رمزیت یا صوتی علامتیت (Sound symbolism) کہتے ہیں۔ جدید اسلوبیات نے اس سے بہت فائدہ اٹھایا ہے۔ لسانیات کی صوتی سطح پر اسلوبیاتی تجزیے کا تمام تر کام صوتی رمزیت ہی پر مبنی ہے۔ شبلی غالباً پہلے اُردو نقاد ہیں جنھوں نے صوت و معنی (Sound and Sense) کے رشتے پر شاعری کے حوالے سے توجہ مرکوز کی ہے۔ (۳)

شبلی ایک صاحبِ اسلوب ہونے کے علاوہ اسلوب شناس بھی تھے۔ انھوں نے صوتی رمزیت کے اس نکتے کو واضح کرنے کے لیے مرثیے کا ایک بند بھی پیش کیا ہے۔ جس میں اہلِ بیت، نیز حضرت عباس اور ان کے گھوڑے پہ پانی بند کر دیے جانے کا ذکر ہے۔ مرثیے کے اس بند کے ابتدائی چار مصرعے "د" (دال) پر ختم ہوتے ہیں جو صوتی اعتبار سے ایک بندشی آواز یعنی Stop sound ہے جس کی ادائگی میں ہوا کا اخراج نوکِ زبان کے سہارے مسوڑھوں پر رک جاتا ہے۔ اس بند کے مفہوم کو اگر ہم ذہن میں رکھیں تو بندشی آواز "د" (دال) میں صوت و معنی کی جو ہم آہنگی پائی جاتی ہے وہ بخوبی واضح ہو جائے گی۔ شبلی نے صوت و معنی کے اس امتزاج کو پہچان لیا تھا۔ چنانچہ مرثیے کے اس بند کے بارے میں کہتے ہیں کہ یہ اصلی، نیچرل اور فطری حالت کا بیان ہے۔ وہ بند یہ ہے:

دو دن سے بے زباں پہ جو تھا آب و دانہ بند	دریا کو ہنہنا کے لگا دیکھنے سمند
ہر بار کانپتا تھا سمٹتا تھا بند بند	چمکارتے تھے حضرتِ عباسِ ارجمند

تڑپاتا تھا جگر کو جو شور آبشار کا
گردن پھرا کے دیکھتا تھا منہ سوار کا

شبلی نے 'شعرالعجم' میں حسنِ الفاظ سے بھی تفصیل سے بحث کی ہے اور یہ بھی کہا ہے کہ اہلِ فن کے دو گروہ بن گئے ہیں، ایک لفظ کو ترجیح دیتا ہے اور دوسرا موضوع اور معنی کو۔ انھوں نے "کتاب العمدہ" کے ایک باب "فی اللفظ والمعنی" کا ایک اقتباس بھی نقل کیا ہے جس میں کہا گیا ہے کہ "لفظ جسم ہے اور مضمون روح ہے۔ دونوں کا ارتباط ایسا ہے جیسا روح اور جسم کا ارتباط کہ وہ کمزور ہوگا تو یہ بھی کمزور ہوگی، پس اگر معنی میں نقص نہ ہو اور لفظ میں ہو تو شعر میں عیب سمجھا جائے گا... اسی طرح اگر لفظ اچھے ہوں لیکن مضمون اچھا نہ ہو تب بھی شعر خراب ہوگا اور مضمون کی خرابی الفاظ پر بھی اثر کرے گی۔ اسی طرح مضمون گو اچھا ہو لیکن الفاظ اگر بُرے ہیں تب بھی شعر بے کار ہوگا، کیوں کہ روح بغیر جسم کے پائی نہیں جاسکتی۔"

شبلی کا خیال یہ ہے کہ زیادہ تر اہلِ فن لفظ کو مضمون پر ترجیح دیتے ہیں، کیوں کہ مضمون تو سب ہی پیدا کر سکتے ہیں لیکن شاعری کا کمال یہ ہے کہ مضمون ادا کن الفاظ میں کیا گیا ہے اور بندش کیسی ہے۔ خود شبلی کا عقیدہ یہ ہے کہ شاعری یا انشاپردازی کا دارومدار زیادہ تر الفاظ ہی پر ہے۔ وہ 'گلستانِ سعدی' کی مثال دے کر یہ بتاتے ہیں کہ اس میں جو مضامین اور خیالات بیان کیے گئے ہیں وہ اتنے اچھوتے اور نادر نہیں ہیں، لیکن الفاظ کی فصاحت، ترتیب اور تناسب نے ان میں سحر پیدا کر دیا ہے۔ شبلی لکھتے ہیں کہ "اگر انھی مضامین اور خیالات کو معمولی الفاظ میں ادا کیا جائے تو سارا اثر جاتا رہے گا۔" وہ ظہوری کے 'ساقی نامہ' کے مقابلے میں 'سکندر نامہ' کی تعریف اس لیے کرتے ہیں کہ اس میں الفاظ کی متانت، شان و شوکت اور بندش کی پختگی پائی جاتی ہے جو ساقی نامہ میں مفقود ہے۔ 'ساقی نامہ' میں نازک خیالی، موشگافی اور مضمون بندی ضرور پائی جاتی ہے، پھر بھی شبلی کے نزدیک 'سکندر نامہ' کا ایک شعر پورے 'ساقی نامہ' پر بھاری ہے۔ اس سے شبلی کا ہرگز یہ مطلب نہیں کہ شاعر کو صرف الفاظ سے غرض رکھنی چاہیے اور معنی سے بالکل بے پروا ہو جانا چاہیے، بلکہ ان کے کہنے کا مقصد یہ ہے کہ مضمون خواہ کتنا ہی بلند اور نازک کیوں نہ ہو، لیکن اگر الفاظ مناسب نہیں ہیں تو شعر میں کچھ تاثیر پیدا نہ ہو سکے گی۔ شبلی نے 'شعرالعجم' میں یہ برملا کہا ہے کہ "جن

بڑے شعراء کی نسبت کہا جاتا ہے کہ ان کے کلام میں خامی ہے اس کی زیادہ تر وجہ یہی ہے کہ ان کے ہاں الفاظ کی متانت، وقار اور بندش کی درستی میں نقص پایا جاتا ہے"۔

شبلی کے تصورِ لفظ و معنی کو سمجھنے کے بعد ہمیں ان کے تصورِ اسلوب کو سمجھنے میں بہت مدد ملتی ہے۔ متبادل الفاظ، تراکیب اور فقروں کے درمیان بہتر انتخاب کو وہ بہتر اسلوب تصور کرتے ہیں۔ شبلی نے 'شعر العجم' میں جو بات آج سے بہت پہلے کہی تھی وہی بات عصرِ حاضر کے ایک معروف نقاد اور ماہرِ اسلوبیات نلز ایرک انکوسٹ (Nils Erik Enkvist) نے ان الفاظ میں کہی ہے:

"Style is the choice between alternative expressions."(۳)

شبلی متبادل الفاظ و تراکیب کے درمیان انتخاب کی مثال ان دو مصرعوں سے پیش کرتے ہیں:

ع تھا بلبلِ خوش گو کہ چہکتا تھا چمن میں
ع بلبل چہک رہا ہے ریاضِ رسولؐ میں

شبلی لکھتے ہیں کہ ان میں مضمون بلکہ الفاظ تک مشترک ہیں پھر بھی زمین و آسمان کا فرق ہے۔

شبلی نے میر انیس، مرزا دبیر، مرزا ضمیر اور اردو اور فارسی کے دیگر شعرا سے ایسی بے شمار مثالیں پیش کی ہیں جن کے دو بندوں یا اشعار میں معنی بالکل مشترک ہیں لیکن الفاظ کے انتخاب یا بقولِ شبلی الفاظ کے "ادل بدل اور اُلٹ پلٹ" نے کلام کو کہاں سے کہاں پہنچا دیا ہے۔ مرزا دبیر اور میر انیس کے کلام سے دو دو مثالیں ملاحظہ ہوں:

مرزا دبیر	میر انیس
کس نے نہ دی انگوٹھی رکوع و سجود میں	سائل کو کس نے دی ہے انگوٹھی نماز میں
جیسے مکاں سے زلزلے میں صاحبِ مکاں	جیسے کوئی بھونچال میں گھر چھوڑ کے بھاگے

شبلی نے 'شعر العجم' میں فصاحت اور بلاغت سے متعلق بھی اپنی بیش قیمت آراء کا اظہار کیا ہے، لیکن بادی النظر میں دیکھا جائے تو فصاحت و بلاغت کا مسئلہ دراصل تشکیلِ اسلوب کا مسئلہ ہے اور اس سلسلے کی بیشتر نظری بحثیں اسلوبیات (Stylistics) کے دائرے میں آتی ہیں۔ آج جدید لسانیات اور اسلوبیات کی روشنی میں اسلوب کی توضیح

اور تجزیے کا جو کام جاری ہے اس کی جڑیں بلاشبہ شبلی کی عالمانہ تصنیف 'شعرالعجم' میں بھی تلاش کی جاسکتی ہیں۔

حواشی

۱- اس مقالے میں شبلی کے تمام اقتباسات 'شعرالعجم' سے پیش کیے گئے ہیں۔

۲- ان مباحث کے لیے ملاحظہ ہو راقم السطور کا مضمون "اختر انصاری کی طویل نظم 'وقت کی بانہوں میں' (ایک اسلوبیاتی مطالعہ)"، مشمولہ 'زبان، اسلوب اور اسلوبیات' از مرزا خلیل احمد بیگ (دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۱۱ء [دوسرا ایڈیشن])۔

۳- ملاحظہ ہو نلز ایرک انکوسٹ (Nils Erik Enkvist) کا مضمون "On Defining Style : An Essay in Applied Linguistics and Style" مشمولہ *Linguistics and Style* مرتبہ نلز ایرک انکوسٹ ودیگر (لندن: آکسفرڈ یونیورسٹی پریس، ۱۹۶۴ء)۔

فراق گورکھپوری کی سنگھار رس کی شاعری

('روپ' کی رباعیوں کا تجزیاتی مطالعہ)

فراق گورکھپوری (۱۸۹۶ تا ۱۹۸۲ء) کے بارے میں اکثر نقادوں نے یہ رائے ظاہر کی ہے کہ وہ "جدید حسیت" اور "نئے تہذیبی شعور" کے شاعر ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ فراق کی شاعری میں ایک نئے طرز احساس اور نئے لب و لہجے کا پتا چلتا ہے، لیکن فراق کے یہاں ہمیں جو چیز سب سے زیادہ اپنی طرف کھینچتی ہے وہ ان کا ہندی اسلوب اور ان کی شاعری کی ہندوستانی فضا ہے۔ فراق نے اپنی شاعری میں ہندو اساطیر و تلمیحات کا ذکر جس کثرت سے کیا ہے اس کی مثال اردو شاعری میں کہیں اور دیکھنے کو نہیں ملتی۔ ان کی شاعری میں ہندوستان کی مٹی، یہاں کی بو باس، فضا اور تہذیب و معاشرت، نیز رسم و رواج کی جھلکیاں بھی خوب دیکھنے کو ملتی ہیں۔ فراق نے اپنے طرز بیان کا انتخاب بھی موضوع ہی کی مناسبت سے کیا ہے اور اپنی شاعری کی ہندوستانی فضا کی عکاسی کے لیے ہندی لفظیات، ہندی تشبیہات و استعارات اور ہندی علائم کا کثرت سے استعمال کیا ہے۔

فراق کے یہاں ہندوستانی عناصر اور ہندی لغات کی کارفرمائی یوں تو جگہ جگہ نظر آتی ہے، لیکن ان کی 'روپ' کی رباعیاں کلیتہً اسی رنگ میں ڈوبی ہوئی ہیں۔ 'روپ' کی رباعیوں کو فراق نے "سنگھار رس کی رباعیاں" کہا ہے۔ یہ رباعیاں فراق نے جوش ملیح آبادی (۱۸۹۸ تا ۱۹۸۲ء) سے "ان بن" ہو جانے کے بعد ۱۹۴۵ء کے اوائل میں کہی تھیں۔ (۱) لیکن ان کی اشاعت ۱۹۴۷ء میں عمل میں آئی (۲)۔ 'روپ' میں کل ۳۵۱ رباعیاں شامل ہیں۔ (۳) اگر فراق کی بات سے اتفاق کریں تو ان رباعیوں میں —

"لطیف، نازک، رچے ہوئے اور مہذب انداز سے اپنی پوری وجدانی اور

جمالیاتی شان سے ہندستان کی زندگی اور ہندستان کے کلچر کی مصوری یا ترجمانی ہوئی ہے۔"(۴)

فراق نے اردو شاعری میں ہندوستانیت کے فقدان کا اکثر ذکر کیا ہے، اور اردو شاعری کے ہندوستانی شاعری نہ بن سکنے پر اظہار افسوس کیا ہے۔ ان کے خیال میں ہندوستانیت کے کچھ عناصر شروع میں بعض دکنی شعرا کے یہاں ضرور نظر آئے، اس کے بعد اس کی تھوڑی سی جھلک میر تقی میر، نظیر اکبر آبادی، اور حالی کے یہاں نظر آئی۔ اقبال کے دور اول کے کلام میں بھی ہندوستانیت کی جھلک نظر آئی، لیکن انھیں اس بات کا ہمیشہ افسوس رہا کہ ہندوستانی کلچر اپنے رچاؤ اور اپنی تمام قیمتی قدروں کے ساتھ اردو شاعری میں کہیں جلوہ گر نہ ہوسکا۔ فراق کے نزدیک ہندوستانی شاعری سے مراد ایسی شاعری ہے جس میں ــــ

> "یہاں کی فضا کی ٹھنڈک اور گرمی ہو، ہندستان کی مٹی کی خوشبو ہو، یہاں کی ہواؤں کی لچک ہو جو یہاں کے آکاش، سورج، چاند اور ستاروں کا آئینہ بنے اور ان کو آئینہ دکھائے جس میں وہ مخصوص احساسِ حیات و کائنات ہو جو کہ رگ وید سے لے کر تلسی داس اور سور داس اور میرا بائی کے کلام میں نظر آتا ہے جو اس زمانے میں بھی ٹیگور کے نغموں کی پنکھڑیوں کی آبیاری اور شادابی کا باعث ہے۔"(۵)

چوں کہ یہ تمام خوبیاں اردو شاعری میں پورے طور پر جلوہ گر نہ ہوسکیں، اس لیے اردو شاعری سے، اس کی تمام اچھائیوں کے باوجود، فراق کا ذہن کسی قدر "نا آسودہ" رہا۔ غالبًا اسی "نا آسودگی" کے احساس کو ختم کرنے کے لیے انھوں نے 'روپ' کی رباعیاں [= سنگھار رس کی رباعیاں] تخلیق کیں۔

فراق اردو شاعری کو ہندوستانی کلچر اور اس کی روح کا "صحیح نمائندہ" اور "آئینہ دار" تسلیم نہیں کرتے تھے۔ اس کے لیے ان کے خیال میں، "اردو کو سنسکرت اور ہندی شاعری دونوں کی قدروں سے استفادہ کرنا ضروری ہے۔" فراق نے اپنی تنقیدی کتاب 'اردو کی عشقیہ شاعری' میں بھی اس مسئلے پر اظہار خیال کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> "اردو زبان ہندو، مسلمانوں کی مشترکہ زبان ضرور ہے، لیکن اردو ادب اُس وقت صحیح معنوں میں ہندو، مسلمانوں کا مشترکہ ادب ہوگا جب اردو

لغت اور اردو ادب میں کافی تعداد سنسکرت کے فقروں اور ٹکڑوں بلکہ کبھی کبھی سنسکرت ترکیبوں کی بھی سلیقے سے جوڑ لی جائے۔" (۶)

(۲)

جیسا کہ سطور بالا میں کہا گیا ہے، فراق نے 'روپ' کی رباعیوں کو سنگھار رس کی رباعیاں کہا ہے۔ انھوں نے سنسکرت لفظ "روپ" کو جمالیاتی معنی میں استعمال کیا ہے۔ (۷) جمالیات یا جمالیاتی تجربے کا 'کام' (काम) یعنی محبت کے جذبے سے گہرا تعلق ہے، اور 'کام' کو سنگھار رس میں بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ لفظ 'سنگھار' سنسکرت زبان کے لفظ 'شرنگار' (श्रृंगार) سے مشتق ہے جو دو لفظوں 'شرنگ' (श्रृंग) اور 'آر' (आर) کی سندھی یعنی ترکیب سے بنا ہے۔ سنسکرت میں 'شرنگ' کے معنی ہیں 'کام' یعنی محبت اور 'آر' کے معنی ہیں ابھارنے، جگانے یا بیدار (Stimulate) کرنے والا۔ اس طرح 'شرنگار' سے مراد وہ تجربہ یا عمل ہے جو محبت کے جذبے کو ابھارتا، جگاتا یا بیدار کرتا ہے یا اس میں تحریک پیدا کرتا ہے۔ ہندو اساطیر میں 'کام دیو' (काम देव) کو محبت کا دیوتا مانا گیا ہے اور اس کی بیوی کو جس کا نام 'رتی' (रति) ہے، 'پرم روپ وتی' یعنی انتہائی حسین و جمیل عورت کہا گیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ لفظ 'رتی' ادب و شاعری میں محبت اور حسن کا استعارہ بن گیا ہے۔ محبت انسان کا ایک 'استھائی بھاؤ' (स्थायी भाव) یعنی مستقل یا بنیادی جذبہ ہے جسے 'رتی' کہا گیا ہے۔ شرنگار رس (= سنگھار رس) کی بنیاد اسی جذبے پر قائم ہے۔ یہ سب سے اہم بنیادی جذبہ تسلیم کیا گیا ہے۔

سنگھار رس ان آٹھ رسوں میں سے ایک ہے جن کا ذکر سنسکرت شعریات میں پایا جاتا ہے۔ یہاں یہ بتا دینا بھی ضروری ہے کہ 'رس' (रस) اُس 'آنند' یعنی حظ کو کہتے ہیں جو کسی جمالیاتی تجربے سے حاصل ہوتا ہے۔ اس کا تعلق درحقیقت انسان کے بنیادی جذبوں یا ذہنی کیفیات سے ہے جن کی تعداد آٹھ بتائی گئی ہے۔ (۸) رس انھی جذبات کی جمالیاتی تجسیم ہے، اور سنگھار رس وہ حظ، مسرت یا آنند ہے جو محبت کے جمالیاتی تجربے سے حاصل ہوتا ہے۔ فراق نے سنگھار رس کو جمالیات کا مترادف مانا ہے۔ چنانچہ وہ 'روپ' کے دیباچے ("چند باتیں") میں لکھتے ہیں:

"یہ رباعیاں سب کی سب جمالیاتی یا سنگھار رس کی ہیں۔" (۹)

سنسکرت شعریات میں سنگھار رس کے تین پہلو (Aspects) بیان کیے گئے

ہیں: 'آلمبن' (आलंबन)، 'آشرے' (आश्रय) اور 'اُدّی پن' (उद्दीपन) جن کا تفصیل سے ذکر آئندہ صفحات میں کیا جائے گا۔

فراق نے 'اردو کی عشقیہ شاعری' میں ان رباعیوں کا موضوع ''جسم و جمالِ محبوب'' بتایا ہے۔ (۱۰) اس میں کوئی شک نہیں کہ ان رباعیوں کو پڑھتے وقت نسوانی حسن و جمال کا احساس شدید تر ہو جاتا ہے اور قاری ایک ایسے جمالیاتی تجربے سے گذرتا ہے جس سے اسے حد درجہ روحانی مسرت حاصل ہوتی ہے۔ شکیل الرحمٰن نے 'روپ' کی رباعیوں کو ایک جمالیاتی مسلک سے تعبیر کیا ہے۔ وہ فراق کی جمالیات پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''روپ کی رباعیاں ایک جمالیاتی مسلک (Cult) کی بنیاد رکھتی ہیں۔ ہم اسے اردو شاعری میں ایک ایسے منفرد جمالیاتی مسلک سے تعبیر کر سکتے ہیں جو انفرادی طور پر ایک مختلف انداز سے جمالیاتی آسودگی حاصل کرنے کے لیے ہو۔ الگ تھلگ رہ کر مسرتوں کو پانے اور لذتوں کو حاصل کرنے کا یہ مسلک جدید اردو شاعری میں اپنی نوعیت کا واحد مسلک ہے۔'' (۱۱)

'روپ' کی بعض رباعیوں میں فراق نے محبوب کے ''جسم و جمال'' کا ذکر اتنے برملا انداز میں کیا ہے کہ اس میں شہوانی (Erotic) جذبے کی لپک پیدا ہو گئی ہے، اور اس کی حدیں عریانیت سے جا ملتی ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ فراق اپنے تخلیقی اظہار کے وسیلے سے جمالیاتی حظ کے علاوہ جنسی تلذذ بھی حاصل کرنا چاہتے ہیں۔ شکیل الرحمٰن راقم السطور کے اس خیال سے متفق نظر آتے ہیں، بلکہ وہ اس سے بھی آگے کی بات کہتے ہیں:

> ''فراق نے اپنی رباعیوں میں دل فریب اور لذت آمیز فضا خلق کی ہے اور اس تخلیقی فضا کا تقاضا تھا کہ ایک ایسا نسوانی پیکر خلق ہو جائے جس کے جسمانی وجود کی ایک سے زیادہ جہتیں گوشت پوست کے سچے احساس کے ساتھ جلوہ بن جائیں... عورت اور اس کے تعلق سے حسن اور سیکس کی لمساتی کیفیتوں نے متحرک خاکے، لکیریں اور رنگ فراہم کیے ہیں۔ اس وژن کا رشتہ ان اعجاز آفریں جمالیاتی تجربوں سے جا ملتا ہے جن کی ارفع اور افضل صورتیں اجنتا، کھجوراہو اور ایلورا میں ملتی ہیں۔'' (۱۲)

'روپ' کی رباعیاں صرف جمالیاتی تجربوں ہی کی حامل نہیں ہیں، بلکہ ان سے فراق کے حسی، لمسی اور جنسی تجربوں کا بھی پتا چلتا ہے۔ ذیل کی رباعیاں ملاحظہ ہوں:

چڑھتی ہوئی ندی ہے کہ لہراتی ہے
پگھلی ہوئی بجلی ہے کہ بل کھاتی ہے
پہلو میں لچک کے بھینچ لیتی ہے وہ جب
کیا جانے کہاں بہاکے لے جاتی ہے

(رباعی ۸۳)

کھنچنا بغل میں بانہوں کو تو لے
کھو جانے کا ہے وقت، تکلف نہ رہے
ہنگام وصال، کر سنبھلنے کی نہ فکر
سو سو ہاتھوں سے میں سنبھالے ہوں تجھے

(رباعی ۸۲)

پہلو کی وہ کہکشاں، نتھبوں* کا ابھار
ہر عضو کی نرم لو میں مدھم جھنکار
ہنگام وصال پینگ لیتا ہوا جسم
سانسوں کی شمیم اور چہرہ گلنار

(رباعی ۸۱)

(* نتھبوں = سرین [فراق])

فراق نے یہ رباعیاں کسی قسم کی افادیت کے پیش نظر نہیں کہی ہیں۔ انھوں نے 'روپ' کے دیباچے میں خود اس کا اعتراف کیا ہے کہ "ان میں شاعری کے وہ افادی پہلو نظر نہیں آئیں گے جن کے لیے ہم لوگ بے صبر رہتے ہیں۔" لیکن وہ یہ ضرور تسلیم کرتے ہیں کہ احساسِ جمال، جنسی جذبے یا شہوانی نفسیات کی تہذیب اگر عشقیہ یا جمالیاتی شاعری کے ذریعے سے ہو سکے تو ایسی شاعری کو "بالکل غیر افادی" قرار نہیں دیا جا سکتا۔

جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے، 'روپ' کی رباعیاں ۱۹۴۵ء کے اوائل کی تخلیق ہیں۔ فراق نے اگرچہ اس سے پہلے بھی رباعیاں کہی ہیں جو ان کے مجموعۂ کلام 'روح کائنات' میں شامل ہیں، لیکن وہ سب کی سب روایتی انداز کی ہیں۔ ان کے الفاظ، ترکیبیں اور بندشیں قدیم طرز کی رباعیوں کی یاد دلاتی ہیں۔ مضامین اور خیالات کے اعتبار سے بھی ان

میں کوئی نیا پن نہیں۔ اس کے علی الرغم 'روپ' کی رباعیاں ایک نئے موڑ کی جانب اشارہ کرتی ہیں۔ ان میں تخیل کی ایک نئی دنیا آباد ہے، اور فکر نے اظہار کے نئے اسالیب اختیار کیے ہیں۔ فراق کے تخلیقی اظہار کو نیا موڑ دینے میں جوش ملیح آبادی کا نہایت اہم کردار رہا ہے۔ اسی لیے ان سے "ان بن" کے باوجود 'روپ' کا انتساب فراق نے جوش کے نام کیا ہے۔

(۳)

'روپ' کی رباعیوں کو موضوع کے اعتبار سے دو زمروں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔
پہلی قسم ان رباعیوں کی ہے، جن میں ہندوستان کے کلچر (بلکہ ہندو کلچر) اور آداب معاشرت، نیز یہاں کی سماجی اور گھریلو زندگی کی عکاسی کی گئی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ فراق نے ان رباعیوں میں ہندوستانی معاشرے اور ہندو معاشرت کے بڑے دل آویز مرقعے اور یہاں کی گھریلو زندگی کی بڑی خوبصورت تصویریں پیش کی ہیں جن میں عورت کے مختلف روپ اور انداز دیکھنے کو ملتے ہیں؛ کہیں وہ الھڑ دوشیزہ ہے تو کہیں سہاگن اور گرہستن اور کہیں معصوم بچے کی ماں۔ اسی کے ساتھ ان رباعیوں میں یہاں کے موسم، دریا، گھاٹ، چاند، سورج، آکاش، گھٹا، پشو پنچھی اور پھولوں کا بھی ذکر بڑے دل فریب انداز میں ملتا ہے۔
ان رباعیوں میں جو مرقعے پیش کیے گئے ہیں اور جن مناظر کی عکاسی کی گئی ہے ان میں سے بعض یہ ہیں، مثلاً مدھم سروں میں گانا، لوریاں سنانا، آرتی اتارنا، دیوی کا ستار بجانا، بلائیں لینا، چھم چھم ناچنا، گھر کی عورتوں کا بابل گانا، جھولا جھولنے میں ساون گانا، گھاٹ پر نہانا، الگنی پر گیلی ساڑی پھیلانا، تلسی پر پانی چڑھانا، اکھ کے کھیتوں میں معصوم کنواریوں کا دوڑنا اور چھلانگ لگانا، چاندنی رات میں کشتی پر دریا کی سیر کرنا، بچے کو ہاتھوں پہ جھلانا، سہاگن کا سہاگ سیج پر سونا، گھر کی لکشمی کا بھوجن پکانا، سہاگنی کا تھال سجائے ہوئے آنا، دہی متھنا، ہولی کھیلنا، ماں کا بچے سے خفا ہونا، دیوالی کی شام گھروں کو سجانا، بھائی کے راکھی باندھنا، گائے کو چارا کھلانا، گائے کو دوہنا، پنگھٹ پر گگریاں چھلکنا، مندر میں چراغ کا جھلملانا، کوئل کا کوکنا، بھونروں کا منڈلانا، چندرما سے امرت برسنا، گاتی ہوئی اپسرا کا گگن سے اترنا، بچے کو نہلانا/ کپڑے پہنانا، پانی کا ہچکولے لے کر ترنگ بھرنا، بھینچ کے چوم چوم لینا، گیسو سمیٹے نیند سے اٹھنا، بستر سے آنکھیں ملتی اٹھنا، پریم کے ترانے چھیڑنا، معصوم آنکھوں میں اشک چھلکنا، بادل کی تہوں سے ماہِ کامل کا نکلنا، گیسو کھولے کروٹ سے سونا، وغیرہ۔
ان رباعیوں میں پیش کیے گئے چند اور دل آویز مرقعے اور دل فریب مناظر و کیفیات

ملاحظہ فرمائیں، مثلاً ساون کی پھوار، بنسی کی تان، چیت کی چاندنی، چندر مکھی کی مسکراہٹ، بسنت کی ترنگ، ماتھے کی کہکشاں، سرکتا گھونگھٹ، کھلتا ہوا کنول، موروں کا رقص، تاروں بھری رات، پائل کی صدا، چہرے کی دمک، منڈلاتی گھٹا، مہکتی ہوئی شام، گھنگھور گھٹا، گاتی ہوئی اپسرا، رس کی لہر، روپ کا کنوارا پن، تلووں کی گدگدی، فضا میں سات رنگوں کی پھوار، تاروں کا کارواں، نیند بھری انگڑائی، شبنم میں نہائی صبح، بگلوں کے جھرمٹ میں جگنو کی چمک، وغیرہ:

تاروں بھری رات! بزمِ فطرت ہے سجی
ہے شوخ نگاہ میں بھی ایسی نرمی
یہ چندر کرن میں سات رنگوں کی جھلک
گاتی ہوئی اپسرا گگن سے اتری

(رباعی ۱۱۳)

گنگا میں چوڑیوں کے بجنے کا یہ رنگ
یہ راگ، یہ جل ترنگ، یہ ترو، یہ امنگ
بھیگی ہوئی ساڑیوں سے کوندے لپکے
ہر پیکرِ نازنین کھنکتی ہوئی چنگ

(رباعی ۱۳۱)

حمام میں زیرِ آب جسمِ جاناں
جگمگ جگمگ یہ رنگ و بو کا طوفاں
ملتی ہیں سہیلیاں جو مہندی رچے پاؤں
تلووں کی گدگدی ہے چہرے پہ عیاں

(رباعی ۱۳۲)

کس پیار سے دے رہی ہے میٹھی لوری
ہلتی ہے سڈول بانہہ گوری گوری
ماتھے پہ سہاگ، آنکھوں میں رس، ہاتھوں میں
بچے کے ہنڈولے کی چمکتی ڈوری

(رباعی ۲۶۹)

رخساروں پہ زلفوں کی گھٹا چھائی ہوئی
آنسو کی لکیر آنکھوں میں لہرائی ہوئی
وہ دل اُمڈا ہوا وہ پرکھی سے بگاڑ
آواز غم و غصّے سے بھرّائی ہوئی

(رباعی ۲۲۷)

(۴)

'روپ' کی دوسری قسم کی رباعیاں وہ ہیں جن کا انداز خالص جمالیاتی ہے اور جن میں عشقیہ جذبات اور جنسی خیالات کی ترجمانی کی گئی ہے۔ فراق نے محبوب کے ناز و انداز، شرم و حیا، حسن و جمال اور شوخی و ادا سے لے کر اس کے جسم کے ایک ایک عضو کا ذکر ان رباعیوں میں کیا ہے۔ شاید ہی کوئی ایسا نسوانی عضوِ بدن ہو جس پر فراق کی شاعرانہ نظر نہ پڑی ہو۔ ان رباعیوں میں کہیں کہیں عریاں جنسی خیالات بھی در آئے ہیں جو شہوانی جذبات کو ہوا دیتے ہیں، لیکن اس میں فراق کا کوئی قصور نہیں کہ سنگھار رس کی شاعری میں اس قسم کی عریاں نگاری کو جائز قرار دیا گیا ہے۔ مشہور ماہرِ جمالیات ابھینو گپت نے تو شرنگار رس کی تعریف ہی یہی کی ہے کہ یہ وہ "جذبہ" ہے "جو فرد کی جنس کو بیدار کرتا ہے۔" (۱۳)

شرنگار رس کی شاعری میں 'آلمبن' (आलम्बन) کے تصور کو بنیادی اہمیت حاصل ہے، بلکہ آلمبن ہی اس شاعری کا مرکز و محور ہے۔ یہ محبت کا مخرج و منبع ہے۔ 'کام' (काम) یعنی جذبۂ عشق (Love Instinct) اسی کو دیکھ کر بیدار ہوتا ہے۔ یہ 'سوندریہ' (सौंदर्य) یعنی حسن و جمال کا پیکر سمجھا جاتا ہے۔ حسن اور محبت یا حسن اور عشق (Beauty and Love) میں گہرا رشتہ پایا جاتا ہے۔ نسوانی وجود میں یہ دونوں چیزیں اس طرح مدغم ہو جاتی ہیں کہ پتا ہی نہیں چلتا کہ محبت کہاں سے شروع ہوتی ہے اور حسن کہاں ختم ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں جمالیاتی نقطۂ نظر یہ ہے کہ عشق کی ابتدا حسن سے ہوتی ہے۔ عاشق پہلے محبوب کے حسن و جمال کو دیکھ کر مبہوت و متحیر رہ جاتا ہے، پھر اس کے عشق میں سرشار و دیوانہ ہو جاتا ہے۔ 'آلمبن' کو ہم آسانی کی خاطر 'محبوب' سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ سنگھار رس کی شاعری میں آلمبن یعنی محبوب کے نہ صرف حسن و جمال کی تعریف بیان کی جاتی ہے، بلکہ اس کے جسم کے اعضا کا بھی تذکرہ کیا جاتا ہے۔ اسی لیے فراق نے 'روپ' کی رباعیوں کے بارے میں

کہا ہے کہ ان کا موضوع ''جسم و جمالِ محبوب'' ہے۔

اب ذرا محبوب کے ان اعضائے بدن پر ایک نظر ڈالیں جن کا ذکر 'روپ' کی رباعیوں میں ملتا ہے، مثلاً چہرہ، رخ، منہ، مکھڑا، سر، جبیں، پیشانی، ماتھا، ابرو، آنکھ، نین، پتلی، پلک، مژہ، مژگاں، رخسار، عارض، گال، گالت (گال)، لب، ہونٹ، اُدھر (لب)، ناک، کان، ٹھوڑی، گردن، کلائی، شانہ، دوش، بغل، بازو، ہاتھ، بانہہ، انگلی، دل، سینہ، کاندھا، ناف، کمر، پیڑو، کولھا، ران، گھٹنا، پنڈلی، ٹخنہ، پاؤں، تلوا، ایڑی، وغیرہ۔ محبوب کے جسم و اعضا کے بیان کے ساتھ فراق نے محبوب کی آواز، گفتار، رفتار، چال، چاپ، انگڑائی، شوخی، مسکان، مسکراہٹ، تبسم، ہنسی، جماہی، دھڑکن، سانس، زلف، گیسو، مانگ، جوڑا، بال، پہلو، گود، نظر، نگاہ، آنسو، تل، قامت، قد، رنگ، روپ، جوبن، اور جوانی کا بھی ذکر کیا ہے۔ وہ محبوب سے تعلق رکھنے والی بعض دوسری چیزوں مثلاً ساڑی، چولی، گھونگھٹ، آنچل، کنگھی، کنگن ور چوڑی کو بھی نہیں بھولے۔

فراق نے محبوب کے حسن و جمال کی تعریف کرتے وقت فارسی کی خوبصورت تراکیب کا بھی استعمال کیا ہے جن میں سے چند یہ ہیں، مثلاً روئے تاباں، جسمِ رنگیں، تنِ شفاف، تنِ نازک، گیسوئے شب گوں، شوخیٔ تنگ، قدِ رعنا، زلفِ پیچاں، پیکرِ نازنیں، وغیرہ۔

محبوب کا سراپا اور اس کے حسن و جمال کی جھلک ان رباعیوں میں ملاحظہ فرمائیں:

مکھڑا دیکھیں تو ماہ پارے چھپ جائیں
خورشید کی آنکھ کے شرارے چھپ جائیں
رہ جانا وہ مسکرا کے تیرا کل رات
جیسے کچھ جھلملا کے تارے چھپ جائیں

(رباعی ۱۳۳)

آواز میں وہ لوچ کہ بلبل چہکے
رفتار میں وہ موج کہ سبزہ لہکے
زلفوں سے چمک مانگتی ہے شامِ بہار
عارض میں حنا کا نرم شعلہ دہکے

(رباعی ۱۴۷)

وہ چینک ہے روپ میں کہ بجلی لہرائے
وہ رس آواز میں کہ امرت للچائے
رفتار میں وہ لچک پون رس بل کھائے
گیسو میں وہ لٹک کہ بادل منڈلائے

(رباعی ۴۲)

انگڑائی سے نیند آفتابوں کو بھی آئے
وہ چال کہ ٹھوکر آسمانوں کو لگائے
وہ قد کہ جھنجھوڑ کر قیامت کو جگائے
وہ شوخ ادا کہ برق آنکھیں جھپکائے

(رباعی ۱۲۷)

امرت سے ڈھلی جبیں، ابرو کے ہلال
گردن کا یہ خم، یہ چھب، یہ حسنِ خدوخال
ہر عضو میں یہ لچک، یہ نکھ شکھ کا رچاؤ
دب جاتا ہے صنعتِ اجنتا کا کمال

(رباعی ۱۳۰)

انسان کے پیکر میں اتر آیا ہے ماہ
قد یا چڑھتی ندی ہے امرت کی اتھاہ
لہراتے ہوئے بدن پہ پڑتی ہے جب آنکھ
رس کے ساگر میں ڈوب جاتی ہے نگاہ

(رباعی ۳)

شرنگار رس کی شاعری میں 'آلمبن' کے علاوہ ایک دوسرے انسانی وجود کا بھی حوالہ پایا جاتا ہے جسے 'آشرے' (आश्रय) کہتے ہیں۔ محبت کا جذبہ اسی کے دل میں بیدار ہوتا ہے اور عشق کی چنگاری یہیں بھڑک کر شعلہ بنتی ہے۔ سنگھار رس کی رباعیوں میں فراق نے محبت کے تجربات، عشق کی واردات اور عاشق، نیز عاشق کے دل پر گذرنے والی کیفیات کو نہایت دل فریب، دل آویز انداز میں بیان کیا ہے:

جب چاند کی وادیوں سے نغمے برسیں
آکاش کی گھاٹیوں میں ساغر اچھلیں
امرت میں دھلی ہو رات اے کاش ترے
پائے رنگیں کی چاپ ایسے میں سنیں

(رباعی ۱۶۹)

جس طرح ندی میں ایک تارا لہرائے
جس طرح گھٹا میں ایک کوندا بل کھائے
برمائے فضا کو جیسے اک چندر کرن
یوں ہی شامِ فراق تیری یاد آئے

(رباعی ۱۷۱)

جس طرح رگوں میں خونِ صالح ہو رواں
جس طرح حیات کا ہے مرکز رگِ جاں
جس طرح جدا نہیں وجود و موجود
کچھ اس سے زیادہ قرب اے جانِ جہاں

(رباعی ۱۷۵)

رنگت تری کچھ اور نکل آتی ہے
یہ آن تو حوروں کو بھی شرماتی ہے
کتنے ہی شب وصال، ہر صبح کچھ اور
دوشیزگی جمال بڑھ جاتی ہے

(رباعی ۲۳۲)

سنگھار رس کی شاعری کا ایک اور اہم عنصر بھی ہے جسے 'اُدّی پن' (उद्दीपन) کہتے ہیں۔ اس سے مراد ماحول اور فضا کی رنگینی ہے جسے دیکھ کر دل میں امنگیں پیدا ہوتی ہیں اور محبت کے جذبات انگڑائیاں لینے لگتے ہیں۔ فراق نے 'روپ' کی رباعیوں میں ماحول کی خوب صورتی اور فضا کی رنگینی کا اکثر ذکر کیا ہے۔ ایسے میں انھیں محبوب کی یاد ستانے لگتی ہے اور اس سے ملنے کے لیے ان کا دل بے قرار ہو اٹھتا ہے:

جب کھول رہی ہوں پہلی کرنیں پلکیں
جب رات سمیٹتی ہو مہکی الکیں
جب ذرے کسمسا کے آنکھیں کھولیں
تیری آوازِ پا کے ساغر چھلکیں

(رباعی ۱۵۵)

جب تاروں کے کارواں ہوں ٹھہرے ٹھہرے
جب کشتیِ ماہِ نو ہو لنگر ڈالے
جب نیند کی سانس کہکشاں لیتی ہو
ایسے میں کاش تری آہٹ آئے

(رباعی ۱۵۸)

وہ اک گہرا سکوت کل رات گئے
طاقوں پہ دیے نیند میں ڈوبے ڈوبے
پلکیں جھپکا رہی تھیں جب ٹھنڈی ہوائیں
آنا ترا اک نرم اچانک پن سے

(رباعی ۱۵۳)

جب زلفِ شب تار ذرا لہرائی
جب تاروں نے پور انگلیوں کی چٹکائی
جب چاند کی بل کھائی جبیں ابھری ذرا
ایسے میں تری نیند بھری انگڑائی

(رباعی ۱۶۱)

جب تاروں نے جگمگاتے نیزے تولے
جب شبنم نے فلک سے موتی رولے
کچھ سوچ کے خلوت میں بصد ناز اس نے
نرم انگلیوں سے بندِ قبا کے کھولے

(رباعی ۱۵۶)

جب رات ہو جگمگاتی چادر اوڑھے
جب چاند کی آنکھ سے بھی غفلت ٹپکے
جب سازِ سکوتِ رات ہو ایسے میں
تیرے قدموں کی گنگناہٹ آئے

(رباعی ۱۶۳)

فراق نے اردو شاعری میں سنگھار رس کو جس طرح سے برتا ہے اور 'روپ' کی رباعیوں کی شکل میں جمالیاتی شاعری کے جو نمونے پیش کیے ہیں اس نے اردو شاعری، بالخصوص رباعی کی صنف کو ایک امتیازی شان حاصل ہوئی ہے، لیکن افسوس کہ اس باب میں فراق کا کوئی پیروکار پیدا نہ ہوا اور اردو شاعری میں سنگھار رس کی یہ روایت فراق کے ساتھ ہی ختم ہوگئی (قطع نظر جاں نثار اختر کے جنھوں نے 'گھر آنگن' کی مثال قائم کی)۔

حواشی

۱۔ فراق گورکھپوری نے جوش ملیح آبادی سے اپنی "ان بن" کا ذکر 'روپ' (۱۹۴۷ء) کے "انتساب" میں کیا ہے جو "شاعرِ اعظم جوش ملیح آبادی کے نام" ہے۔ اس انتساب میں فراق نے جوش کو مخاطب کرتے ہوئے لکھا ہے:

"جوش،

کچھ دنوں کی بات ہے کہ میرٹھ کے مشاعرے سے ہم تم ساتھ ساتھ دلّی آئے اور ایک ہی جگہ ٹھہرے۔ رات باقی تھی، ہم لوگوں کے اور ساتھی ابھی سو رہے تھے، لیکن تھوڑے سے وقفے کے آگے پیچھے ہم تم جاگ اٹھے۔ باتیں ہونے لگیں۔ تم نے مجھ سے پوچھا کہ فراق تم رباعیاں نہیں کہتے؟ میں نے کہا: کبھی بہت پہلے کچھ رباعیاں کہی تھیں، ادھر تو نہیں کہیں۔ بات آئی گئی ہوگئی۔ بعد کو دلّی کے اس قیام میں مجھ سے تم سے اَن بن بھی ہوگئی تھی اور آپس میں تیز تیز باتیں بھی ہوگئی تھیں، جس کی تکلیف ہم دونوں کو بہت دنوں تک رہی، شاید اب تک ہے۔" ('روپ'، ص ۴-۳)

راقم السطور کا خیال ہے کہ فراق و جوش میں یہ "اَن بن" غالباً ۱۹۴۴ء کے اواخر میں ہوئی ہوگی، کیوں کہ اس کے فوراً بعد فراق نے "جسم و جمالِ محبوب" پر رباعیاں کہنا شروع کیں جن کا مجموعہ 'روپ' کے نام سے شائع ہوا۔ فراق گورکھپوری اپنی تنقیدی کتاب 'اردو

کی عشقیہ شاعری' میں ایک جگہ لکھتے ہیں:

"میں نے جنوری، فروری ۱۹۴۵ء میں تین سو رباعیاں جسم و جمال محبوب پر کہیں۔" (ص ۱۳۱)

۲- 'روپ' [سنگھار رس کی رباعیاں]، ناشر: سنگم پبلشنگ ہاؤس، الٰہ آباد، ۱۹۴۷ء۔ (سیدہ جعفر نے اپنی کتاب 'فراق گورکھپوری' [نئی دہلی: ساہتیہ اکادمی، ۱۹۹۶ء] میں لکھا ہے کہ "۱۹۴۶ء میں 'روپ' کی اشاعت عمل میں آئی" جو صحیح نہیں ہے۔ دیکھیے متذکرہ کتاب کا، ص ۷۵)۔

۳- فراق نے "محبوب کے حسن سے متعلق" لگ بھگ "چار سو" رباعیاں کہی تھیں، لیکن 'روپ' میں صرف ۳۵۱ رباعیاں ہی شامل کی گئیں۔ (دیکھیے 'اردو کی عشقیہ شاعری' [فراق گورکھپوری]، ص ۱۳۱ [حاشیہ])۔

۴- دیباچہ ["چند باتیں"]، 'روپ' (فراق گورکھپوری)، ص ۷۔

۵- ایضاً، ص ۱۰-۹۔

۶- فراق گورکھپوری، 'اردو کی عشقیہ شاعری' (کراچی: مکتبہ عزم و عمل، ۱۹۶۶ء)، ص ص ۱۲۸-۱۲۷۔

۷- "روپ" کے لغوی معنی حسن و جمال اور Beauty کے ہیں۔

۸- آٹھ بنیادی جذبے یہ ہیں: ۱) 'رتی' (محبت)، ۲) 'ہاس' (مزاح)، ۳) 'شوک' (غم)، ۴) 'کرودھ' (غصہ)، ۵) 'اُتساہ' (بہادری)، ۶) 'بھئے' (خوف)، ۷) 'جگپسا' (نفرت)، ۸) 'وسمے' (حیرت و استعجاب)۔ انھی آٹھ بنیادی جذبوں کی بنیاد پر سنسکرت شعریات میں علی الترتیب آٹھ بنیادی رس بیان کیے گئے ہیں جو یہ ہیں: ۱) شرنگار رس [= سنگھار رس]، ۲) ہاسیہ رس، ۳) کرونا رس، ۴) رودر رس، ۵) ویر رس، ۶) بھیانک رس، ۷) بیبھتس رس، ۸) اَدبھت رس۔ سنسکرت کے بعض عالموں کا خیال ہے کہ بنیادی رسوں کی مجموعی تعداد نو ہے، لیکن نواں رس جو غالباً 'شانت رس' ہے متنازع فیہ ہے۔

۹- دیباچہ ["چند باتیں"]، 'روپ'، ص ۱۴۔

۱۰- 'اردو کی عشقیہ شاعری'، ص ۱۳۱۔

۱۱- شکیل الرحمٰن، "فراق کی جمالیات: 'روپ' کی رباعیاں"، مطبوعہ ہفت روزہ 'ہماری زبان' (نئی دہلی)، جلد ۵۵، شمارہ نمبر ۴۷-۴۶، (۸ و ۱۵ دسمبر ۱۹۹۶ء)، ص ۱۔ [کل ہند سہ روزہ سیمینار کے موقع پر خصوصی پیش کش]۔

۱۲- ایضاً۔

۱۳- بہ حوالہ قاضی عبدالستار، 'جمالیات اور ہندوستانی جمالیات' (علی گڑھ: ادبی پبلی کیشنز، آنند بھون، ۱۹۷۷ء)، ص ۴۰۔

آنند نرائن ملاّ کے نثری افکار

پنڈت آنند نرائن ملا اردو کے ان بزرگ ترین ادیبوں میں ہیں جنھوں نے شعر کو اپنے تخلیقی اظہار کا ذریعہ بنایا ہے۔ وہ اردو ادب میں بہ حیثیتِ شاعر ایک ممتاز درجہ رکھتے ہیں۔ گذشتہ نصف صدی کے دوران انھوں نے اردو کے شعری سرمایے میں جو گراں قدر اضافے کیے ہیں ان کی وجہ سے اردو ادب کی تاریخ میں ان کا نام ہمیشہ زندہ رہے گا۔ لیکن وہ اگر "جوئے شیر" (۱۹۴۹ء) نہ لکھتے اور "میری حدیثِ عمر گریزاں" (۱۹۶۳ء)، نیز "کرب آگہی" (۱۹۷۳ء) جیسے شعری مجموعے تخلیق نہ کرتے تب بھی ان کا یہ جملہ کہ "میں مذہب چھوڑ سکتا ہوں لیکن اپنی مادری زبان نہیں چھوڑ سکتا"، انھیں اردو دنیا میں حیاتِ دوام بخشنے کے لیے کافی تھا۔ تقریباً ربع صدی گذر جانے کے بعد بھی ان کا یہ جملہ زبان زدِ خاص و عام ہے۔ ملا صاحب یہی بات اگر شعر میں کہتے تو سمجھا جاتا کہ وہ غلو یا حسنِ بیان سے کام لے رہے ہیں۔ بعض اہلِ نظر اسے خود کلامی پر محمول کرتے۔ ممکن ہے بعض ناقدانِ شعر اسے محض داخلی اور تاثراتی اظہار کا نام دے کر اس سے صرفِ نظر کر جاتے، لیکن نثر کے پیرایے میں کہی گئی بہ ظاہر یہ سادہ سی بات بہتوں کے دلوں کو چھو گئی۔ یہ ایک ایسی فکر تھی جس نے کتنوں کو چونکا دیا، اور وہ یہ سوچنے پر مجبور ہو گئے کہ کیا واقعی زبان کو عقیدے پر ترجیح دی جا سکتی ہے۔ ممکن ہے کہ ایک مخصوص طرزِ فکر رکھنے والے طبقے کو ملا صاحب کے اس بیان سے اتفاق نہ ہو اور وہ عقیدے ہی کو سب کچھ سمجھتا ہو، لیکن اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ملا صاحب کا یہ بیان اردو زبان سے ان کی گہری عقیدت، سچی محبت اور والہانہ لگاؤ کا غماز ہے۔ ملا صاحب کو اردو سے بے پناہ عشق ہے۔ وہ اردو کو ٹوٹ کر چاہنے والوں میں ہیں، خواہ اس کے لیے انھیں مذہب اور عقیدے ہی کو کیوں نہ قربان کر دینا پڑے۔

مجھے ملا صاحب کی اس ندرت فکر نے اس حد تک متاثر کیا کہ میں ان کی شخصیت، مزاج اور فکر کا بہت قریب سے مطالعہ کرنے کے لیے بے چین ہو گیا۔ اگر چہ ملا صاحب کی شخصیت کی جھلک اور ان کے مزاج اور فکر کی نمود ان کی شاعری میں پائی جاتی ہے، لیکن شاعری طبعاً تخلیقی ہونے کی وجہ سے بیش تر داخلی کیفیات اور جمالیاتی تجربات تک محدود رہتی ہے اور خارجی دنیا کے معاملات سے اس کا سروکار بہت کم رہتا ہے۔ خارجی علل وعوامل کو سمجھنے کا نثر بہترین ذریعہ ہوتی ہے۔ ملا صاحب ایک کامیاب شاعر ہونے کے علاوہ ایک جہاں دیدہ انسان اور دانشور بھی ہیں۔ انھوں نے اپنے بعض خیالات کی ترویج کے لیے نثر کا سہارا لیا ہے۔ ملا صاحب کا نثری سرمایہ بہت قلیل ہے جو چند مضامین، خطبات اور ریڈیائی تقاریر پر مشتمل ہے، لیکن ان میں گہری لسانی فکر، دانشورانہ سوجھ بوجھ اور سماجی وتہذیبی شعور کی جھلک پائی جاتی ہے۔ بعض مضامین میں گہری تنقیدی بصیرت بھی دیکھنے کو ملتی ہے۔

ملا صاحب کی نثر نگاری کا آغاز ایک ریڈیائی ٹاک سے ہوا تھا جس کے محرک نیاز فتحپوری تھے۔ اس ٹاک کا عنوان تھا "غالب کے کلام میں تصوف"، اور یہ ۱۹۳۸ء میں آل انڈیا ریڈیو، دہلی سے نشر ہوئی تھی۔ اس کے بعد سے ان کی ریڈیائی ٹاکس کا ایک سلسلہ شروع ہو گیا اور ۱۹۷۵ء تک بقول ملا صاحب ان کی ڈھائی تین سو ٹاکس نشر ہوئیں، لیکن افسوس کہ ان میں سے بیشتر ٹاکس ضائع ہو گئیں اور جو محفوظ رہ گئیں وہ ان کے مجموعے "کچھ نثر میں بھی" (۱۹۷۴ء) میں شامل ہیں، لیکن ان کی تعداد صرف دس ہے۔ ریڈیائی ٹاکس کے بعد ملا صاحب کے خطبات کا نمبر آتا ہے جن میں دہلی یونیورسٹی کے نظام خطبات، انجمن ترقی اردو (ہند) کی اردو کانفرنس اور جامعۂ اردو، علی گڑھ کے جلسۂ تقسیم اسناد کے صدارتی خطبات کو بے حد اہمیت حاصل ہے۔ ملا صاحب کی ریڈیائی تقاریر ہوں یا ان کے خطبات ومضامین، یہ زیادہ تر قلم برداشتہ لکھے گئے ہیں، کیوں کہ پیشہ ورانہ مصروفیات کی وجہ سے ملا صاحب کے پاس اتنا وقت نہیں ہوتا تھا کہ وہ پہلے سے انھیں لکھتے، صاف کرتے، ان پر نظرِ ثانی کرتے یا ان کی نقول تیار کرتے۔ ملا صاحب بنیادی طور پر ایک شاعر ہیں۔ اپنے مخصوص مزاج یا محض عدیم الفرصتی کی بنا پر انھوں نے نثر کی طرف وہ توجہ نہیں دی جس کی وہ متقاضی تھی۔ انھیں خود بھی اس کا اعتراف ہے۔ ایک جگہ لکھتے ہیں:

"دراصل میں نے نثر نگاری کی طرف کبھی کوئی توجہ نہیں کی۔ شاید غیر شعوری طور پر میں نے یہ محسوس کیا کہ جیسے یہ صلاحیت مجھ میں نہیں۔ شاعری میں تو روایات کی بیساکھی مل جاتی ہے، آہنگ کے سہارے کام آتے ہیں، لیکن نثر لکھنے والے کو اپنے پیروں پر کھڑا ہونا پڑتا ہے اور ساری مسافت اپنے ہی بل بوتے پر طے کرنا پڑتی ہے۔ نثر نگاری (سطحی افسانہ نویسی اور انشائے لطیف کی اور بات ہے) اچھی خاصی علمی واقفیت چاہتی ہے"۔

ملا صاحب کے نثری افکار کو تین زمروں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے:

۱۔ دانشورانہ افکار

۲۔ انتقادی افکار، اور

۳۔ لسانی افکار

دہلی یونیورسٹی کے نظام خطبات ملا صاحب کے دانشورانہ افکار کی بہترین مثال پیش کرتے ہیں۔ ان خطبات کے مطالعے سے ملا صاحب کی اپنی فکر کا پتا چلتا ہے، وہ کسی موضوع پر اظہار خیال کے لیے موٹی موٹی کتابوں کی ''چھان بین'' اور ''وسیع مطالعے'' کی ضرورت پر زیادہ زور نہیں دیتے اور نہ اس کے لیے وہ ''علم کی گہرائیوں میں ڈوبنے'' کے قائل ہیں، بلکہ وہ اپنے ''احساس اور شعور کی تربیت'' سے اپنا ایک انداز فکر پیدا کرتے ہیں جو لوگوں کو متاثر کرتا ہے۔ ملا صاحب ایک جگہ فرماتے ہیں:

"میں وسیع مطالعہ کا قائل ہوں، لیکن اس سے کہیں زیادہ اس بات کا قائل ہوں کہ انسان خود ان موضوعات پر سوچے اور غور کرے جن کے بارے میں وہ دوسروں کے ذہن سے فائدہ حاصل کرنا چاہتا ہے"۔

دہلی یونیورسٹی کے نظام خطبات کے تحت "عالمی نظام میں انسان کے بنیادی حقوق" کے موضوع پر اظہار خیال کرتے ہوئے انھوں نے اپنی جس عمیق فکر کا ثبوت دیا ہے اس سے نہ صرف موضوع پر ان کی مضبوط گرفت کا پتا چلتا ہے بلکہ دنیا کی تاریخ و تہذیب اور سیاسی نظام کی طرف ان کے دانشورانہ رویے کا بھی اندازہ ہوتا ہے اور آزادی، مساوات اور اخوت کے بارے میں ان کی اپنی رائے کا بھی پتا چلتا ہے۔ اس ضمن میں ان کا یہ فکر پارہ ملاحظہ ہو:

"واقعہ یہ ہے کہ انسان نے جینا تو پیدائش کے روز ہی سیکھ لیا تھا، کیوں کہ جینا اس کی فطرت کا تقاضا تھا، لیکن دوسروں کو جینے دینے کا گر وہ آج تک نہ سیکھ سکا۔ اور زندگی کے سارے غم اور پریشانیاں، سارے جبر اور خوں ریزیاں، ساری محرومیاں اور ناانصافیاں اسی کوتاہی کی طرف اشارہ کرتی ہیں"۔

آج جب کہ تخریبی قوتیں ہر طرف اپنا سر اٹھا رہی ہیں اور تعمیری قوتوں کو پنپنے سے روک رہی ہیں، ملا صاحب کا ذیل کا اقتباس کتنا معنی خیز بن جاتا ہے۔ علاوہ ازیں یہ ان کی نثر کا ایک خوب صورت نمونہ بھی ہے، ملاحظہ ہو:

"تعمیری اور تخریبی قوتیں ایک ہی انداز سے اپنا کام نہیں کرتیں۔ بجلی، زلزلے، آندھی، طوفان ایک مہیب شور اور گرج لے کر آتے ہیں، لیکن بنیادی طور پر وقتی ہوتے ہیں۔ زندگی باوجود ان کی لائی ہوئی آفات کے آگے بڑھتی ہے اور یہ تعمیری قوتوں سے شکست کھا کر غائب ہو جاتے ہیں۔ برخلاف اس کے تعمیری قوتیں اتنی خاموشی سے کام کرتی ہیں کہ لوگوں کی نظر کافی دیر تک ان کی طرف نہیں جاتی۔ رات کس طرح دن بن جاتی ہے، موسم کس طرح بدل جاتا ہے، کلی کس طرح پھول بن جاتی ہے، فضا کی نمی کس طرح شبنم کا قطرہ بن کر پھول کی پنکھڑی پر ستارہ جڑ دیتی ہے۔ یہ باتیں بجلی اور طوفان سے کہیں زیادہ اہم اور دیرپا ہیں"۔

اس قسم کے نمونے ان کی نثر میں جا بجا پائے جاتے ہیں۔

ملا صاحب کے نثری افکار میں ان کے انتقادی افکار کو بھی بے حد اہمیت حاصل ہے۔ ملا صاحب اگرچہ پیشہ ور نقاد نہیں، لیکن غالب، سرشار، چکبست، اثر اور سراج، نیز سردار جعفری کے مجموعۂ کلام "پیراہنِ شرر" پر ان کی جو تحریریں ملتی ہیں، ان سے ان کی تنقیدی بصیرت کا بخوبی اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ ملا صاحب کی تنقیدی تحریروں کو تاثراتی تنقید کے زمرے میں رکھا جا سکتا ہے، کیوں کہ کسی فن پارے کو پڑھ کر جو تاثرات وہ اپنے ذہن پر قائم کرتے ہیں اور بعدۂ قاری تک منتقل کرتے ہیں، ان میں ان کے وجدان اور پسند یا ناپسند کو

کافی دخل ہوتا ہے۔ اگر ملا صاحب کی تنقیدی تحریروں کے بارے میں یہ کہا جائے کہ وہ ان کے جذباتی رد عمل کا نتیجہ ہیں تو بے جا نہ ہوگا۔ ملا صاحب کے تنقیدی رویے کا ایک خاص وصف یہ ہے کہ وہ محض فن پارے کی تحسین سے کام نہیں لیتے بلکہ اس کی خامیوں کو بھی اجاگر کرتے ہیں۔ یہاں صرف ایک اقتباس نقل کرنا کافی ہوگا۔ سرشار کا ذکر کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں:

> ''لیکن فنی اعتبار سے 'فسانۂ آزاد' میں بے شمار خامیاں ہیں۔ افسانے کا نہ تو قصہ ہی کوئی خاص دلکش ہے اور نہ اس میں وہ سلسلہ اور ربط ہے جو ایک افسانے کے لیے لازمی ہے۔ بہت سے باب ایسے ہیں جن میں محض فضول اور غیر متعلق باتوں کا ذکر ہے۔ کردار نگاری میں بھی نفسیات کے اعتبار سے سنگین خامیاں ہیں۔ سرشار نہ تو مفکر تھے اور نہ ماہر نفسیات۔ انھوں نے انسان کے دل و دماغ کا گہرا مطالعہ نہیں کیا تھا۔ یہی وجہ تھی کہ وہ اپنی شوخی اور ظرافت سے روتوں کو تو ہنساتے تھے، لیکن نرم دل سے نرم دل کو رلا نہ سکتے تھے۔ ان کے افسانوں میں درد (Pathos) بالکل معدوم ہے''۔

ملا صاحب کی نثری تحریروں کا ایک خاص عنصر ان کی لسانی فکر ہے۔ بلکہ اگر یہ کہا جائے کہ ان کے لسانی افکار کو ان کے دوسرے تمام نثری افکار پر فوقیت حاصل ہے تو بے جا نہ ہوگا۔ اردو سے ان کے والہانہ عشق کا ذکر شروع میں آچکا ہے، اور یہ بھی بیان کیا جا چکا ہے کہ ملا صاحب کے لیے زبان، مذہب سے زیادہ اہمیت رکھتی ہے۔ آج سے تقریباً تیس سال قبل انجمن ترقی اردو (ہند) کے زیر اہتمام جے پور میں منعقدہ اردو کانفرنس کے کھلے اجلاس میں صدارتی تقریر کرتے ہوئے انھوں نے بڑی جرأت کے ساتھ یہ اعلان کیا تھا کہ ''میں مذہب چھوڑ سکتا ہوں لیکن اپنی مادری زبان نہیں چھوڑ سکتا''۔ ان کے اس اعلان نے اردو تحریک میں ایک نئی روح پھونک دی تھی اور محبانِ اردو کے دلوں میں ایک نیا جوش اور ولولہ پیدا کر دیا تھا۔

اردو کے بارے میں ملا صاحب کا موقف بالکل واضح ہے۔ وہ اردو کو اسی ملک کی

زبان سمجھتے ہیں" جو تقسیم ہند کے بعد بھی کروڑوں شہریوں کی مادری زبان ہے"۔ ان کے نزدیک اردو قومی یکجہتی کا ایک نشان اور باہمی میل جول کا ایک عظیم نمونہ ہے۔ ملا صاحب کی مادری زبان اردو ہے۔ وہ اردو لکھنا پڑھنا اور بولنا اپنا آئینی حق سمجھتے ہیں۔ انھوں نے ایک جگہ لکھا ہے:

> "اردو کا سوال میرے لیے اپنی مادری زبان کا سوال ہے۔ جب تک اس دیس میں جمہوری حکومت قائم ہے، اور میری دعا ہے کہ روز بروز یہ مضبوط ہو، اس وقت تک مجھے آئین نے کچھ بنیادی حقوق دیے ہیں اور ان میں سے ایک یہ ہے کہ میں اپنی مادری زبان پڑھوں، لکھوں اور بولوں، اور اسی زبان میں اپنے جذبات اور افکار کو پیش کروں"۔

ملا صاحب نے مادری زبان کی اہمیت پر بہت زیادہ زور دیا ہے۔ ان کے خیال میں "انسان اپنی مادری زبان ہی میں اپنے دل و دماغ کی نقاب کشائی تخلیقی حسن کے ساتھ صحیح اور پورے طور پر کر سکتا ہے۔ کوئی انسان جس سے اس کی مادری زبان چھین لی جائے وہ اپنا پورا قد نہیں پاتا اور وہ اس پودے کی مانند ہوتا ہے جو ناساز گار آب و ہوا کی وجہ سے ٹھٹھر کر رہ جائے"۔ ان کے نزدیک مادری زبان محض ایک زبان ہی نہیں ہوتی۔ یہ صدیوں کی تاریخ، تہذیب، معاشرت اور انداز فکر کا ملا جلا نتیجہ ہوتی ہے اور جہاں تک اردو کا تعلق ہے، یہ ملا صاحب کی ذات کا آئینہ ہے، ان کی میراث ہے، ان کی تاریخ ہے اور ان کی زندگی ہے۔

ملا صاحب کی لسانی فکر کے تجزیے سے پتا چلتا ہے کہ وہ اردو تحریک کے ایک فعال قلم کار ہی نہیں بلکہ ایک نڈر سپاہی بھی ہیں۔ ملا صاحب نے ہر جگہ اور ہر موقع پر اردو کی وکالت بڑی بے باکی کے ساتھ کی ہے لیکن اس سلسلے میں انھوں نے جہاں حکومت کے جبر اور عوام کے تعصب کا ذکر کیا ہے وہیں حامیانِ اردو کے خونِ جگر کی کمی کا بھی شکوہ کیا ہے۔

ملا صاحب نے ایک طویل عرصے تک اردو تحریک کی علم برداری کی ہے۔ وہ انجمن ترقی اردو (ہند) کے صدر کے عہدے پر فائز رہے۔ انجمن کی اتر پردیش کی ریاستی شاخ کے بھی وہ صدر رہے۔ جامعۂ اردو، علی گڑھ کے نائب امیر جامعہ رہے۔ ان کی ہمیشہ یہی کوشش رہی کہ اردو کو اس کے جائز حقوق مل جائیں۔ اس مقصد کے حصول کے لیے انھوں نے تین قسم کے محاذ کے قیام پر زور دیا ہے: یعنی عوامی محاذ، تنظیمی محاذ اور آئینی محاذ۔

عوامی محاذ کا مقصد عوام کو محبانِ اردو کے نظریے کی صحت اور ان کی حق تلفی کی اہمیت کا احساس دلانا تھا نیز اردو کے بارے میں جو غلط فہمیاں پیدا ہوگئی تھیں یا جو جان بوجھ کر پھیلائی جارہی تھیں ان کی تردید کرنا تھا۔ اسی طرح اردو کے حقوق کے مطالبے کے لیے ملا صاحب نے تعلیمی محاذ کے قیام پر شدت کے ساتھ زور دیا ہے۔ ان کا کہنا تھا کہ محبانِ اردو کو جوش اور جذبات سے کام لینے کے بجائے ایک منظم تحریک کی شکل میں اردو کے حقوق کا مطالبہ کرنا چاہیے۔ آئینی محاذ کے قیام کا مقصد مرکزی حکومت نیز ریاستی حکومتوں کی توجہ اپنے بنیادی حقوق کی پامالی کی طرف برابر دلاتے رہنا تھا۔ ملا صاحب نے آج سے تیس سال قبل جن تین محاذوں کے قیام کی اہمیت پر زور دیا تھا ان کی ضرورت آج بھی ہے، کیوں کہ اردو کے مسائل جہاں تھے وہیں ہیں، بلکہ پہلے سے بھی زیادہ پیچیدہ ہوگئے ہیں۔ آج تعلیمی اداروں سے اردو رخصت ہوتی جارہی ہے (بلکہ بعض ریاستوں میں رخصت ہوگئی ہے)، اور نئی نسل اردو سے بالکل نابلد ہے۔ ضرورت اس امر کی ہے کہ آج اردو کے لیے ایک اور محاذ کھولا جائے اور وہ تعلیمی محاذ ہو۔ ملا صاحب نے تعلیمی سطح پر اردو کے نفاذ کی دشواریوں کو بہت پہلے بھانپ لیا تھا۔ انھوں نے اکتوبر ۱۹۶۳ء میں ریاستی لسانی کنونشن، اتر پردیش کے انعقاد کے موقع پر اپنی صدارتی تقریر میں اردو کے ساتھ حکومتِ اتر پردیش کے غیر منصفانہ رویے کی سخت تنقید کی تھی اور بہ بانگِ دہل یہ اعلان کیا تھا کہ "سہ لسانی فارمولا میں جو تیسری زبان انتخاب کرنے کا طریقہ رکھا گیا ہے وہ اردو کے لیے سمِ قاتل سے کم نہیں"۔

۱۹۶۱ء میں جب تمام ریاستوں کے وزرائے اعلا اور مرکزی حکومت کے وزیر کی میٹنگ میں طلبہ کو تین زبانیں پڑھانے کا فیصلہ ہوا تھا تو ملا صاحب نے اس فارمولا کا دل سے خیر مقدم کیا تھا، کیوں کہ ہر اس طالب علم کو جس کی مادری زبان اردو تھی یا جو اردو پڑھنا پسند کرتا تھا یہ حق دیا گیا تھا کہ وہ اردو بحیثیت تیسری زبان کے پڑھے۔ لیکن اتر پردیش کی حکومت نے سہ لسانی فارمولا کے الفاظ کے کھلے مفہوم کے خلاف جو تاویل پیش کی تھی اس سے ملا صاحب کو سخت تکلیف پہنچی تھی۔ وہ اس نتیجے پر پہنچے تھے کہ "ہماری ریاستی حکومت نہ آئین کی پروا کرتی ہے اور نہ انصاف کی، اور لسانی تعصب کا شکار ہو چکی ہے"۔ حکومتِ اتر پردیش نے سہ لسانی فارمولا کی دفعہ (ب) کے تحت کی زبانوں میں سنسکرت کو

شامل کرکے اردو کے ساتھ سخت ناانصافی کی تھی۔ ملا صاحب کے خیال میں سنسکرت چوں کہ ایک کلاسیکی زبان ہے اس لیے ملک کی دوسری زندہ زبانوں میں سنسکرت کا شمار کرنا اصولاً غلط تھا، اور یہ محض اس لیے کیا گیا تھا کہ "اسکول کے حکام کو اردو نہ پڑھانے کا ایک لغو بہانہ مل جائے"۔

ملا صاحب کی لسانی تحریروں کے تجزیے سے پتا چلتا ہے کہ لسانی مسائل پر ان کی نظر بہت گہری تھی اور وہ دوٹوک بات کہنے میں ذرا بھی تامل نہیں کرتے تھے، خواہ وہ حاکمِ وقت کے بارے میں ہی کیوں نہ ہو۔ یہ بات بلاخوفِ تردید کہی جاسکتی ہے کہ ملا صاحب نے گذشتہ نصف صدی کے دوران جس جرأت و بے باکی اور جس مجاہدانہ عزم کے ساتھ اردو کی لڑائی لڑی ہے اس کی مثال اردو تحریک کی تاریخ میں بہت کم ملے گی۔

(پنڈت آنند نرائن ملا [۱۹۰۱تا-۱۹۹۷ء] کی زندگی میں لکھا گیا اور انجمن ترقی اردو [ہند] کے سہ ماہی مجلّے 'اردو ادب' [پنڈت آنند نرائن ملا نمبر]، بابت ۱۹۹۴ء [شمارہ ۱و۲] میں شائع ہوا۔)

رشید احمد صدیقی کی آخری تحریر "عزیزانِ علی گڑھ"

(ایک تنقیدی جائزہ)

"عزیزانِ علی گڑھ" رشید احمد صدیقی کی آخری تحریر ہے جس کا ڈول تو ۱۹۶۷ء میں پڑا تھا، لیکن جسے وہ اپنے انتقال (۱۵ر جنوری ۱۹۷۷ء) سے ایک دن پہلے تک درست فرماتے رہے تھے، لیکن صد افسوس کہ ان کی شدید خواہش اور کوشش کے باوجود یہ تحریر ان کی زندگی میں کتابی صورت میں شائع نہ ہو سکی (۱)۔ جب بھی اس کے چھپنے کی امید پیدا ہوتی، معاملہ کسی نہ کسی وجہ سے کھٹائی میں پڑ جاتا۔ ہاں، یہ ضرور ہے کہ یہ تحریر اُن کی مرضی سے روزنامہ "قومی آواز" (لکھنؤ) کے ہفتہ وار ضمیمے میں سلسلہ وار ۲۶ قسطوں میں شائع ہوئی۔ اس کے کچھ اجزا اُن کی عنایت سے مجلہ "فکر و نظر" (علی گڑھ مسلم یونیورسٹی) میں بھی چھپے۔

"عزیزانِ علی گڑھ" کی شانِ نزول کے بارے میں رشید صاحب یوں رقم طراز ہیں:

> "۱۹۶۷ء میں پروفیسر ڈاکٹر عبد العلیم صاحب علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے وائس چانسلر ہو کر تشریف لائے تو معلوم ہوا کہ موصوف اس ادارے کی صد سالہ جوبلی منانے کا ارادہ رکھتے ہیں۔ اسکیم کی داغ بیل ڈال دی گئی۔ کچھ کام بھی ہونے لگا تھا، لیکن کچھ ایسے حالات پیش آئے کہ مجوزہ تقریب ملتوی کر دی گئی۔ جوبلی کے ساتھ یہ خیال دل میں آیا کہ اپنے طلبہ، عزیزانِ علی گڑھ کو ایک خطبہ دوں گا۔ لکھنا بھی شروع کر دیا تھا۔ پھر یہ ہوا کہ جوبلی ملتوی ہو گئی، لیکن خطبہ کا لکھا جانا بند نہ ہوا اور طویل وقفوں کے ساتھ یہ مشغلہ جاری رہا۔ کچھ دنوں بعد معلوم ہوا کہ لندیغہ نہ ہونے کے

باوجود حکایت دراز ہوگئی"۔ (۲)

مذکورہ اقتباس رشید احمد صدیقی کی اس تحریر سے نقل کیا گیا ہے جو" کچھ اس' بے ربطیِ شیرازۂ اجزائے حواس' کے بارے میں" کے عنوان سے بطور تعارف خطبہ "عزیزانِ علی گڑھ" کی ابتدا میں درج ہے۔

"عزیزانِ علی گڑھ" کی شانِ نزول کا ایک اور حوالہ ہمیں رشید احمد صدیقی کے اس خط میں ملتا ہے جو انھوں نے ۱۶ رجولائی ۱۹۷۲ء کو گیان چند جین کو لکھا تھا:

"آپ نے جس طرح میرے ناتمام خطبہ "عزیزانِ علی گڑھ" کو پسند اور اس ضمن میں مجھے بھی جس خلوص سے یاد فرمایا ہے اس سے بہت خوش اور شکر گزار ہوں... خطبہ کا جو حصہ آپ نے ملاحظہ فرمایا ہے (وہ) کل کا تقریباً ایک چوتھائی ہے جس کے اقتباسات مدیر 'فکر و نظر' نے جہاں تہاں سے لے کر شائع کر دیے۔ کاش کوئی صورت ایسی نکل سکتی کہ پورا خطبہ ناظرین کے مطالعہ میں آ سکتا۔ یہ خطبہ کہیں پڑھا نہیں گیا۔ اس کی شانِ نزول یہ ہے کہ کئی سال گذرے مسلم یونیورسٹی کی جبلی منانے کی تحریک سامنے آئی۔ خیال آیا کہ اس موقع کے لیے ایک خطبہ لکھوں گا جس کے مخاطب یونیورسٹی کے طلبہ ہوں گے۔ جبلی کی تحریک ملتوی ہوگئی، لیکن خطبہ کا کام وقتاً فوقتاً جاری رہا۔ اب دیکھتا ہوں تو وہ بہت طویل ہوگیا۔ اس کا حشر کیا ہوگا، کچھ نہیں معلوم"۔ (۳)

جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے، خطبہ "عزیزانِ علی گڑھ" لکھنؤ کے اخبار' قومی آواز' کے ہفتہ وار ضمیمے میں قسط وار شائع ہوا تھا۔ اس کی ہر قسط کے ساتھ سرخیاں اور عنوانات بھی قائم کیے گئے تھے، لیکن کتابی شکل میں شائع کرتے وقت نہ جانے کیوں اس کے عنوانات حذف کر دیے گئے۔

رشید احمد صدیقی کی روح کو "عزیزانِ علی گڑھ" کی اشاعت سے کتنا سکون ملا ہوگا، اس کا اندازہ ہمیں فصیح احمد صدیقی (رشید احمد صدیقی کے بھانجے) کی اس تحریر سے ہوتا ہے جو "قصہ عزیزانِ علی گڑھ کے چھپنے کا" کے عنوان سے شائع ہوئی ہے۔ (۴)

رشید احمد صدیقی کی آخری تحریر عزیزانِ علی گڑھ

رشید احمد صدیقی کے انتقال کے بعد سے اب تک ''عزیزانِ علی گڑھ'' کا مسودہ فصیح احمد صدیقی کے پاس پڑا ہوا تھا۔ اسے اردو کی بدنصیبی کہنا چاہیے کہ تیرہ سال تک اس کی طباعت کا کوئی انتظام یہاں نہ ہوسکا۔ چنانچہ اپنے دورہ علی گڑھ کے دوران لطیف الزماں خاں (ملتان کے ایک علم دوست اور رشید احمد صدیقی کے مداح) نے جیسے ہی اس کے مسودے کو دیکھا، بلا تامل اسے زیورِ طبع سے آراستہ کرانے کا تہیہ کرلیا۔ انھوں نے نہایت دل جمعی سے اس کے منتشر اجزاء کو یکجا کیا، اور بڑی محنت اور دقتِ نظر کے ساتھ Edit کر کے اور اپنے اخراجات سے طبع کروا کر اسے قارئین کے سامنے پیش کردیا (۵)۔ لطیف الزماں خاں تمام اردو دنیا کے شکریے کے مستحق ہیں جن کی سعی و کاوش سے یہ مقتدر علمی کام انجام کو پہنچا۔ اس طرح رشید احمد صدیقی جو حسرت لے کر اس دنیا سے رخصت ہو گئے تھے اس کی تکمیل کا سامان انھوں نے بہ طریقِ احسن بہم پہنچا دیا۔

خطبہ ''عزیزانِ علی گڑھ'' کا موضوع علی گڑھ ہے۔ یہ اسی کے ذکر سے شروع ہوتا ہے اور ختم بھی اسی کے ذکر پر ہوتا ہے۔ اس کے مخاطب علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے طلبہ ہیں جن سے رشید احمد صدیقی اتنی ہی محبت کرتے تھے جتنی کہ علی گڑھ سے ان کو محبت تھی۔ اس خطبے کا انداز غیر رسمی (Informal) ہے۔ بات سے بات نکلتی چلی جاتی ہے، اور وہ علی گڑھ کے حوالے سے سرسید احمد خاں، علی گڑھ تحریک، ایم۔ اے۔ او کالج، مسلمانوں کی زبوں حالی، اردو کی کسمپرسی، تحریکِ آزادی اور معاصر سیاسی و سماجی میلانات کا ذکر بڑی فہم و فراست اور ذہنی بصیرت کے ساتھ کرتے چلے جاتے ہیں۔ اسی ضمن میں اصغر، حالی، اقبال، غالب اکبر الٰہ آبادی اور دیگر شعراء کا بھی ذکر آتا ہے۔ کبھی کبھی وہ اپنے اصل موضوع سے ہٹتے ہیں تو جنسیت اور یہی ازم تک کا ذکر کر جاتے ہیں۔ ''عزیزانِ علی گڑھ'' کو بادی النظر میں ہم چند منتشر خیالات کا مجموعہ کہہ سکتے ہیں، لیکن بہ نظرِ غائر دیکھا جائے تو اس کا ہر خیال اپنی جگہ انتہائی جامع اور Compact نظر آتا ہے۔ وہ جو ذکر بھی چھیڑتے ہیں اس کے بارے میں اپنی ٹھوس اور مدلل رائے پیش کرتے ہیں، وہ صحیح بات کہنے اور اپنے موقف پر اٹل رہنے میں ذرا بھی جھجک محسوس نہیں کرتے، خواہ اس کے لیے انھیں دوسروں کی ناراضگی ہی کیوں نہ برداشت کرنی پڑے۔ رشید صاحب چیزوں کو وسیع تناظر میں رکھ کر دیکھتے ہیں۔ اردو

یونیورسٹی کی تحریک کی مخالفت اور مسلم یونیورسٹی ترمیمی بل ۱۹۷۲ء کی مذمت اس کی بین مثالیں ہیں۔

خطبہ "عزیزانِ علی گڑھ" پورے دس سال (۱۹۶۷ تا ۱۹۷۷ء) کے دوران وقفے وقفے سے لکھا گیا۔ یہ رشید صاحب کی زندگی کی آخری دہائی تھی جو کلیتہً علی گڑھ کے لیے وقف ہو کر رہ گئی تھی۔ ان کی اس دور کی تحریروں کو دیکھ کر مسعود حسین خاں نے انھیں "علی گڑھ نگار" کا خطاب دیا تھا، کیوں کہ اِس دور میں پہنچ کر وہ طنز و مزاح اور خاکہ نگاری کو بہت پیچھے چھوڑ چکے تھے اور صرف علی گڑھ کے موضوعات پر قلم اٹھاتے تھے۔ مسعود حسین خاں لکھتے ہیں:

> "ان کا قلم ابھی تک نہیں تھکا تھا۔ تابڑ توڑ وہ علی گڑھ اور اس سے متعلق موضوعات پر لکھ رہے تھے۔ یہ تحریریں جا بجا چھپتی بھی رہیں، لیکن اب وہ مزاح اور طنز نگار نہیں تھے۔ خاکہ نگاری بھی چھوڑ دی تھی۔ وہ اب علی گڑھ نگار تھے۔ کچھ ماضی کی یادیں، کچھ حال کے منظر اور کچھ مستقبل کے بارے میں پیشین گوئیاں۔ موجودہ علی گڑھ کی طرف سے مضطرب رہتے، اسی شدت سے ماضی کے علی گڑھ کی جانب بازگشت کرتے"۔ (۶)

اس اقتباس کے تناظر میں "عزیزانِ علی گڑھ" کا بخوبی مطالعہ کیا جا سکتا ہے اور اس کے مطالب تک بہ آسانی رسائی حاصل کی جا سکتی ہے۔ رشید صاحب کا علی گڑھ سے والہانہ عشق اظہر من الشمس ہے۔ انھیں سوتے جاگتے، اٹھتے بیٹھتے، ہمہ وقت علی گڑھ کا خیال رہتا تھا۔ انھوں نے علی گڑھ میں اپنی زندگی کا ایک طویل حصہ گزارا تھا اور اپنی بہترین صلاحیتیں اس کی نذر کی تھیں۔ وہ خود فرماتے ہیں:

> "ایک آدھ سال اور جیا تو علی گڑھ کی تابعداری، ترفع اور تحفظ میں اپنی بساط کے مطابق اپنی بہترین صلاحیتوں کو صرف کرتے ہوئے مسلسل ساٹھ سال ہو جائیں گے"۔
>
> ('عزیزانِ علی گڑھ'، ص ۴۱)

رشید احمد صدیقی ہائی اسکول کے بعد ۱۹۱۵ء میں علی گڑھ آئے۔ خود انھی کے الفاظ میں:

"یہ وہ زمانہ تھا جب کالج اپنی اعلیٰ روایات اور اعلیٰ شخصیتوں کی گراں مائیگی، مغربی تعلیم، مشرقی تہذیب اور بے مثل رواداری، بلند نظری اور خیر سگالی کا ایسا نمونہ پیش کر رہا تھا جو ملک کے کسی تعلیمی، ملی، مغربی ادارہ میں نہیں ملتا تھا، آج بھی مفقود ہے"۔

("عزیزانِ علی گڑھ"، ص ۴۰)

رشید صاحب چاہتے تھے کہ یہ اعلیٰ قدریں علی گڑھ کے طلبہ میں پھر سے پیدا ہوں، اور اگر سچ پوچھا جائے تو ان قدروں کا زوال وفقدان یا پامالی ہی خطبہ "عزیزانِ علی گڑھ" کا محرک بنی۔ رشید صاحب نے خطبے کے آغاز ہی میں اس طرف یوں اشارہ کیا ہے:

"جس عظیم تہذیب کے کھنڈر پر، جن اقدار و عزائم کو سامنے رکھ کر، جن سر آمدِ روزگار نے علی گڑھ تعمیر کیا تھا اور جس علی گڑھ نے اپنے فرزندوں کو زندگی اور زمانے کے بڑے بڑے چیلنج کو قبول کرنے کا حوصلہ دیا، جن کی تاریخ اور تقدیر کو اس نے ان کے لیے دریافت کیا اور تب و تاب دی، اس کو بے سوا اور مسمار ہوتے دیکھ کر علی گڑھ کا دیوانہ اپنے نوجوانوں کو اللہ اور انسانیت کی طرف لے بھاگے اور بھگا لے جانے پر آمادہ نہ ہو جائے تو کیا کرے"۔

("عزیزانِ علی گڑھ"، ص ۳۷)

"عزیزانِ علی گڑھ" علی گڑھ کا قصۂ پارینہ ہے، اس کے ماضی کی داستان ہے، اس کے 'فرزانوں کی... گمشدگی' کا نوحہ ہے اور جس طرح اقبال سسلی کی بربادی پر روتے ہیں اور داغ دلّی کی تباہی پر خون کے آنسو بہاتے ہیں اسی طرح رشید صاحب ماضی کے علی گڑھ کو یاد کر کے "آہ و فغانِ نیم شب" بلند کرتے ہیں۔ ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

"دیکھنے میں کالج چھوٹی سی بستی تھی، لیکن اتنے بزرگوں، چھوٹے بڑے ساتھیوں، اور ایسی امیدوں اور امکانات سے آباد معلوم ہوتی تھی جیسے علی گڑھ اپنے آباء و اسلاف، اور اکابر کا خاندان اور وطن ہو۔ دن رات اس طرح گذرتے تھے جیسے وہ طبعی معمولات نہ ہوں، بلکہ امن، آسودگی اور

یگانگت کے تنوع اور تہنیت ہوں۔ رفتہ رفتہ یہاں تک محسوس ہونے لگا جیسے علی گڑھ کی شہرت دنیا کی تمام مہذب اقوام اور ممالک کی شہرت کی ضامن ہو... زمانہ بدل گیا، طبیعتیں بدل گئیں اور ان کے ساتھ کیا کیا نہیں بدل گیا۔ غم اتنا بدل جانے کا نہیں جتنا مسخ ہو جانے کا ہے"۔

("عزیزان علی گڑھ"، ص ۴۳ و ۴۴)

"عزیزانِ علی گڑھ" میں ماضی کے علی گڑھ کی بیشمار یادیں محفوظ کر دی گئیں ہیں۔ ایم۔اے۔او کالج (جہاں رشید صاحب نے 1915ء سے ۱۹۲۱ء تک تعلیم پائی) کی یاد اُن کے دل سے کبھی اوجھل نہیں ہوئی۔ وہ یہاں کی نہ صرف روایات اور اقدار کو یاد کرتے ہیں بلکہ بورڈنگ ہاؤس کا رہن سہن، ڈائننگ ہال، کلاس روم، مسجد، یونین، کلب کھیل کے میدان، مشاعرے، متعارفے حتیٰ کہ مڈرائٹ (کیچڑ پانی سے برسات کا خیر مقدم) کی یاد بھی ان کے دل کو کچوکے دیتی ہے۔

ماضی کے علی گڑھ سے سر سید احمد خاں، علی گڑھ تحریک اور بعدہٗ مسلم یونیورسٹی کی تحریک کو الگ نہیں کیا جا سکتا۔ چنانچہ "عزیزانِ علی گڑھ" میں سر سید اور ان کی تحریک کا بھی قدرے تفصیل کے ساتھ ذکر ملتا ہے۔ رشید صاحب کے خیال میں "مغلیہ سلطنت کے زوال کے بعد سے اب تک مسلمانوں کو کسی شخص یا ادارے نے وہ ہمہ جہتی اور دور رس فائدہ نہیں پہنچایا جو علی گڑھ نے پہنچایا۔" وہ ایک جگہ اور لکھتے ہیں کہ "علمائے کرام اور دوسرے حضرات از راہِ حقیقت پسندی اس کا تصور فرمائیں کہ علی گڑھ موجود نہ ہوتا تو ہندوستان میں پچھلے سو سال میں ہم کہاں اور کس حال میں ہوتے"۔ ایک جگہ تو انھوں نے یہ تک کہہ دیا کہ "سر سید نہ ہوتے... تو آج مسلمان کہیں کے نہ ہوتے"۔ رشید صاحب علی گڑھ تحریک کو سر سید کا ایک "تاریخی، انقلاب آفریں اور تعمیری کارنامہ" قرار دیتے ہیں۔ ان کے خیال میں "سر سید نے علی گڑھ تحریک کو بروئے کار لا کر... مایوس کن اور اندیشہ ناک حالات پر قابو پانے کی کامیاب کوشش کی"۔

مسلم یونیورسٹی کی تحریک کا ذکر کرتے ہوئے رشید صاحب لکھتے ہیں کہ "علی گڑھ جن شرائط پر یونیورسٹی قبول کرنا چاہتا تھا اسے حکومت نے منظور نہیں کیا"، لیکن یونیورسٹی بہر

حال قائم ہوئی، چنانچہ ان کے خیال میں "مسلمانوں نے اپنے خواب کی یونیورسٹی کو خیرباد کہہ کر حقیقت یا بیداری کی یونیورسٹی کو وقت کا تقاضا سمجھ کر قبول کرلیا"۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ علی گڑھ مسلم یونیورسٹی اگرچہ "بدیسی حکومت" کے زیرِ سایہ وجود میں آئی تھی، لیکن اسے وہ "حقوق واختیارات" تفویض کیے گئے تھے جو اس کے "علمی، مذہبی اور اقلیتی کردار کی سلامتی" کے ضامن تھے اور اس کی "قدرتی نشوونما" میں معاون تھے۔ تقریباً تیس (۳۰) سال تک علی گڑھ مسلم یونیورسٹی انہی خطوط پر چلتی رہی اور بقول رشید صاحب اس نے "یہ ثابت کردیا کہ وہ اپنی ذمہ داری اور اپنی ضروریات کا پورے طور پر احساس رکھتی تھی اور ان سے عہدہ برآ ہونے میں حکومتِ وقت، اصحابِ علم وفن اور ملک وملت کی بہترین توقعات کو بہ طریقِ احسن پورا کرسکتی تھی، نیز ایک تہذیبی ادارے اور معیاری دانش کدہ کی حیثیت سے ہر حلقہ اور ہر سطح پر ممتاز ومنفرد تھی"۔ لیکن آزادی کے بعد ۱۹۵۱ء میں جو یونیورسٹی ایکٹ پاس ہوا اس سے رشید صاحب بے حد خول ہوئے، کیوں کہ اس میں کچھ ایسی تبدیلیاں کردی گئی تھیں جو اس کے "خصوصی کردار" سے متناقض تھیں۔ علی گڑھ پر جب بھی کوئی ضرب پڑی تو رشید صاحب کا دل بری طرح دکھا۔ ۱۹۷۲ء میں جب مسلم یونیورسٹی ترمیمی بل پاس ہوا تو رشید صاحب کو بیحد تکلیف پہنچی۔ انھیں ایسا لگا جیسے کہ یہ یونیورسٹی اب اپنی نہ رہ گئی ہو، لیکن جب اس بل میں "اصلاح" کا سامان کردیا گیا تو انھوں نے اطمینان کا سانس لیا۔

رشید احمد صدیقی کی نظر میں "علی گڑھ مسلم یونیورسٹی آزاد ہندوستان میں ملک کی سب سے اہم اور سب سے بڑی اقلیت کی یونیورسٹی ہے۔ سیکولر جمہوریہ میں اس کے خصوصی امتیازات اور حقوق کو برقرار رکھنے کا مسئلہ معمولی نہیں ہے"۔ یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ جب یہ مسلم اقلیت کی یونیورسٹی ہے تو اسے اردو یونیورسٹی کی شکل میں کیوں فروغ نہیں دیا گیا؟ بعض لوگوں نے اس کے لیے سرسید کو موردِ الزام قرار دیا ہے کہ انھوں نے اردو کے بارے میں غلط پالیسی اختیار کی۔ رشید صاحب کا اس بارے میں موقف بالکل واضح ہے۔ اُن کے خیال میں "مسلم یونیورسٹی کو اردو یونیورسٹی قرار دینے سے مسلمان ان فوائد سے محروم رہ جاتے جو انگریزی حکومت میں چھوٹی بڑی ملازمتوں کے ملنے اور مغربی علوم وفنون سے کامل شناسائی اور مغربی طور طریقوں کو اختیار کرنے سے میسر آسکتے تھے اور یہ اسی وقت ممکن

تھا جب مدرستہ العلوم اور مسلم یونیورسٹی انگریزی زبان اور مغربی علوم میں دسترس رکھنے میں معاصر یونیورسٹیوں سے بھی آگے ہوتی"۔ سرسید ابتدا میں مدرستہ العلوم (ایم۔اے۔او کالج) میں اردو کو ذریعہ تعلیم بنانے کے حق میں تھے، لیکن بعد میں وہ اپنے اس ارادے سے ہٹ گئے۔ رشید صاحب نے سرسید سے اتفاق کرتے ہوئے ان کے اس فیصلے کو"دوراندیشی اور حقیقت پسندی" سے تعبیر کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> "سرسید کی بے مثل دوراندیشی اور حقیقت پسندی کا یہ بہت بڑا ثبوت ہے کہ انھوں نے اردو کے بارے میں اپنی رائے بدل دی اور علی گڑھ کو اردو ادارہ رکھنے کی بجائے اس کو ایک اعلیٰ درجہ کے انگریزی (مغربی) ادارے میں ڈھال دیا"۔
>
> ("عزیزانِ علی گڑھ"،ص ۱۷)

رشید احمد صدیقی اردو یونیورسٹی کے قیام کے حق میں نہ تھے۔ اربابِ نظم ونسق نے علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کو اردو یونیورسٹی قرار نہ دے کر ان کے خیال میں اچھا ہی کیا، کیوں کہ بقول اُن کے "اردو یونیورسٹی ہونے کی وجہ سے علی گڑھ کا وہی حشر ہوتا جو اردو کا ہوا"۔ رشید صاحب اردو یونیورسٹی کو اردو سے الگ کوئی چیز نہیں سمجھتے تھے۔ ان کے خیال میں جب تک کہ اردو کو وہ سہولتیں میسر نہ ہوں (مثلاً اردو کا علاقائی زبان ہونا)، اس وقت تک اردو یونیورسٹی "کارآمد و کامیاب" نہیں ہو سکتی۔ مسلم یونیورسٹی، اردو یونیورسٹی کیوں نہ بن سکی، اس کی ایک اور وجہ رشید صاحب یہ بتاتے ہیں کہ "ایم۔اے۔او کالج اور مسلم یونیورسٹی کی حیثیت ایک کل ہند ادارے کی تھی۔ اس میں ایسے طلبہ کو بھی داخلے کا حق تھا جو ملک کے دور افتادہ حصوں کے باشندے تھے، اور ان کی مادری زبان اردو نہ تھی۔ اس بنا پر علی گڑھ کو" اردو برادر" رکھنے میں ہر طرف سے اور ہر طرح کا نقصان پہنچنے کا اندیشہ ہی نہیں یقین بھی تھا۔ اس لیے علی گڑھ کے لیے لازمی تھا کہ وہ اس طرح کے پرخطر امکانات سے اپنے آپ کو علاحدہ اور محفوظ رکھے"۔ لیکن اردو یونیورسٹی کے قیام کے سلسلے میں سب سے بڑا ڈر انھیں مسلم یونیورسٹی کے مخالفین سے تھا۔ علاوہ ازیں حیدرآباد کی اردو یونیورسٹی (جامعہ عثمانیہ) کا جو حشر ہوا وہ بھی اُن کے پیشِ نظر تھا۔ اس ضمن میں "عزیزانِ علی گڑھ" کا یہ

اقتباس ملاحظہ ہو:

"اگر مسلمان کی مغربی طرز کی اعلیٰ تعلیم گاہیں ملک کے مختلف خصوں میں پھیلی ہوتیں... تو کسی ایک کو اردو کالج یا یونیورسٹی بنا دینے میں کوئی مضائقہ نہ تھا، لیکن لے دے کے صرف ایک علی گڑھ میں دوسرے عناصر کی آمیزش کی گئی ہوتی یا عوامل کو دخل دیا گیا ہوتا تو اس کے مخالف اس کو رسوا کرنے میں کامیاب ہو جاتے، ساری تعمیر مسمار ہو جاتی اور ہم شاید کہیں کے نہ رہ جاتے۔ ۱۹۴۷ء تک انگریزی کے سوا ایک بھی دوسری زبان کی یونیورسٹی قائم کرنے کا مطالبہ کہیں سے نہیں کیا گیا اور جس زبان کی ایک جیتی جاگتی یونیورسٹی قائم تھی اس کا کیا حشر ہوا اور کیوں ہوا وہ بھی کوئی راز نہیں ہے"۔ (ص ۶۹)

"عزیزانِ علی گڑھ" میں اردو زبان کا ذکر بھی قدرے تفصیل سے ملتا ہے۔ اردو کے شاندار ماضی سے لے کر اس کی موجودہ صورت حال اور کس مپرسی تک کے تمام مراحل کو رشید احمد صدیقی نے بخوبی بیان کیا ہے۔ ان کا یہ قول بجا ہے کہ "ہندوستان کے بیشتر مسلمانوں کی مادری زبان اردو ہے۔ بہت بڑی تعداد ایسے غیر مسلموں کی ہے جو اس کو اس طرح کام میں لاتے ہیں جس طرح مسلمان"۔ رشید صاحب نے اس حقیقت کا بھی برملا اظہار کیا ہے کہ "اردو کے جتنے مخلص اور دلیر حامی غیر مسلموں میں ملتے ہیں اتنے مسلمانوں کے کسی اور مطالبے کی تائید کرنے والے غیر مسلموں میں نہیں ملیں گے۔ لیکن ان کے خیال میں "یہ اتنی عجیب بات نہیں ہے جتنی یہ کہ بعض مسلم شعراء اور ادیب اردو کی عمارت میں رخنے ڈالنے میں اپنا فائدہ دیکھنے لگے ہیں"۔ رشید صاحب کے خیال میں اردو کو اس لیے گردن زدنی قرار دینا کہ وہ صرف مسلمانوں کی زبان ہے قرینِ انصاف نہیں ہے"۔ تقسیم ملک کے بعد اردو پر جو بیتی اس کا کرب رشید صاحب نے یوں محسوس کیا:

"تقسیم ملک کے بعد اردو دشمنی کی جو لہر اٹھی اُس کی وسعت اور شدت بڑھتی ہی گئی۔ سیاست اور حکومت کے سربراہوں سے سوا طفل تسلی اور نامعتبر وعدوں کے کچھ اور ہاتھ نہ آیا۔ پانی سر سے گذر گیا۔ جن بچوں کی

مادری زبان اردو تھی وہ برابر اس سے محروم ہوتے گئے، چنانچہ نوبت یہاں
تک پہنچ چکی ہے کہ روزی اور بے روزگاری کی خاطر اب خود اردو والے
اردو سیکھنے پڑھنے سے احتراز کرنے لگے ہیں"۔

('عزیزانِ علی گڑھ'، ص ۶۴)

اردو ہندی تنازع کا ذکر کرتے ہوئے رشید صاحب لکھتے ہیں کہ "اردو ہندی کا مرض یا فتنہ کم وبیش پونے دو سو سال پرانا ہے، اور جیسا کہ بعض امراض کا خاصہ ہے کہ اگر وہ جلد دور نہ کیے جائیں تو ان کا ازالہ ناممکن ہو جاتا ہے۔ اردو کا حال کچھ اس طرح کا ہو کر رہ گیا ہے"۔ اردو رسم خط بدلنے کی تحریک کو وہ ایک "رخنہ" اور "فتنہ" قرار دیتے ہیں۔

"عزیزانِ علی گڑھ" کا معتد بہ حصہ شعراء کے تنقیدی تذکروں پر مشتمل ہے۔ جن میں غالب، حالی، اقبال اور اکبرالہ آبادی خصوصیت کے ساتھ قابلِ ذکر ہیں۔ ان شعراء کے کلام پر رشید صاحب کی تنقیدی آراء کو ہم تاثراتی تنقید (Impressionistic Criticism) کے زمرے میں رکھ سکتے ہیں۔ رشید صاحب نقاد نہ تھے، اور نہ ہی انھوں نے کبھی اپنے نقاد ہونے کا دعویٰ کیا، کیوں کہ ان کا اصل میدان تو طنز و مزاح، انشائیہ نگاری اور خاکہ نگاری تھا جس میں انھوں نے اپنی شگفتہ مزاجی، بذلہ سنجی، شوخیِ طبع اور ندرتِ بیان کے خوب خوب جوہر دکھائے ہیں۔ لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ ان کا فارسی اور اردو کے کلاسیکی شعراء کا مطالعہ بہت گہرا تھا۔ رشید صاحب کے نقد پاروں کو پڑھ کر اُن کے ہاں کسی ٹھوس تنقیدی نظریے کا سراغ تو نہیں لگایا جا سکتا لیکن اُن کی گہری تنقیدی بصیرت کا اندازہ ضرور ہوتا ہے۔ تاثراتی تنقید میں اختلاف رائے کی بہت کچھ گنجائش ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ رشید صاحب نے غالب، حالی، اقبال اور اکبرالہ آبادی کے بارے میں جو کچھ کہا ہے اس سے بہت کچھ اختلاف کیا جا سکتا ہے۔

اس امر کا ذکر بیجا نہ ہوگا کہ رشید احمد صدیقی تنقید کے معاملے میں تعریف و توصیف کے زیادہ قائل ہیں۔ اُن کی نظر فن پارے کی خامیوں سے زیادہ اس کی خوبیوں پر ہوتی ہے۔ وہ ادیب یا شاعر کی بڑی سے بڑی لغزش کو بھی نظر انداز کر جاتے ہیں اور اس کی چھوٹی سے چھوٹی خوبی کی دل کھول کر داد دیتے ہیں۔ انھوں نے ایک جگہ فرمایا ہے کہ "میں تنقید میں

میانہ روی کا قائل ہوں''، لیکن خود ان کی تنقید میں ''میانہ روی'' کا فقدان پایا جاتا ہے۔ ان کی تنقیدی کاوشوں کو یک طرفہ تنقید کہنا زیادہ مناسب ہوگا، کیوں کہ وہ صرف حسن کو دیکھتے ہیں قبح کو نہیں، خوب کو دیکھتے ہیں زشت کو نہیں۔ بلکہ کبھی کبھی تو وہ زشت کو بھی خوب اور قبح کو بھی حسن بنا کر پیش کر دیتے ہیں۔ اکبر الٰہ آبادی نے سرسید اور علی گڑھ پر جو لعن طعن کی ہے رشید صاحب اس میں بھی ''خلوص'' کی جھلک دیکھتے ہیں۔ اسی طرح حالی کی تعریف کرتے ہوئے انھوں نے یہاں تک کہہ دیا کہ اقبال کے ''کلام و پیام'' کو جو اتنی بڑی کامیابی حاصل ہوئی اس کے پیچھے حالی کا ہاتھ تھا۔ حالی کے کلام کی انھوں بے شمار خوبیاں بیان کی ہیں، لیکن عقلیت اور واقعیت پسندی کا جو عنصر حالی کے یہاں بدرجۂ اتم موجود ہے، اس کا رشید صاحب نے کہیں ذکر نہیں کیا۔ اقبال پر رشید صاحب کی جو تنقید ہے اس میں انھوں نے زیادہ تر ان اعتراضات کا جواب دیا ہے جو وقتاً فوقتاً ان پر کیے جاتے رہے، لیکن یہاں بھی معاملہ یک طرفہ ہے۔

چوں کہ ''عزیزانِ علی گڑھ'' کے مخاطب طلبہ تھے، اس لیے رشید احمد صدیقی نے آخر میں طالب علمانہ زندگی سے متعلق بھی چند باتیں کہی ہیں۔ رشید صاحب چاہتے تھے کہ طلبہ میں علی گڑھ کی دیرینہ اور اعلیٰ روایات کا پاس ہو، وہ ڈسپلن کی پابندی کریں، تخریبی تحریکوں سے دور رہیں، سیاست میں حصہ نہ لیں، اپنے اندر اخلاقی پاکیزگی پیدا کریں، تعلیمی ذمہ داریوں کی طرف سے غفلت نہ برتیں، مسلمہ اخلاقی اقدار کو نظر انداز نہ کریں، سلیقہ اور خوش دلی کو ہاتھ سے جانے نہ دیں، اقامتی زندگی کی صالح تفریحی سرگرمیوں اور دیگر صحت مند مشاغل میں حصہ لیں اور ''وہ کریں جو تعلیم، تہذیب اور اخلاق کا تقاضا ہو اور وہ نہ کریں جس کا مطالبہ سوجھ بوجھ سے بے گانہ جم غفیر کرتا ہو''۔

خطبہ ''عزیزانِ علی گڑھ'' انھی ناصحانہ باتوں پر ختم ہو جاتا ہے۔

حواشی

۱- رشید احمد صدیقی کی آخری تحریر 'عزیزانِ علی گڑھ' اپنے اسی نام سے ان کے انتقال (۱۵ جنوری ۱۹۷۷ء) کے ۱۳ سال بعد کتابی صورت میں بیکن بکس، ملتان (پاکستان) سے ۱۹۹۰ء میں شائع ہوئی (مرتبین: فصیح احمد صدیقی اور لطیف الزماں خاں)۔

۲- رشید احمد صدیقی: "کچھ اس 'بے ربطی شیرازۂ اجزائے حواس' کے بارے میں"، مشمولہ 'عزیزانِ علی گڑھ' (ملتان: بیکن بکس، ۱۹۹۰ء)، ص ۳۲۔

۳- بہ حوالہ رشید احمد صدیقی: آثار و اقدار، مرتبہ اصغر عباس (علی گڑھ: شعبۂ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، ۱۹۸۲ء)، ص ۲۱۲۔

۴- ملاحظہ ہو 'عزیزانِ علی گڑھ' از رشید احمد صدیقی (ملتان: بیکن بکس، ۱۹۹۰ء)، ص ۱۹ تا ۳۱۔

۵- 'عزیزانِ علی گڑھ' (رشید احمد صدیقی) کی ترتیب و تدوین کا پورا کام لطیف الزماں خاں نے انجام دیا، لیکن ازراہِ انکساری مرتبین میں انھوں نے پہلا نام فصیح احمد صدیقی کا رکھا۔ ملاحظہ ہو 'عزیزانِ علی گڑھ' از رشید احمد صدیقی (ملتان: بیکن بکس، ۱۹۹۰ء)۔

۶- ملاحظہ ہو مسعود حسین خاں کا مضمون "رشید صاحب: چند یادیں"، مشمولہ 'رقعاتِ رشید صدیقی'، مرتبہ مسعود حسین خاں (پٹنہ: خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری، ۱۹۸۷ء [طبع دوم])، ص ۱۳ و ۱۴۔

(مطبوعہ ماہنامہ 'دائرے' [کراچی]، جلد ۴، شمارہ ۹ و ۱۰، بابت مارچ - اپریل ۱۹۹۱ء۔ مکرر اشاعت (بہ عنوان "رشید احمد صدیقی کا وہ خطبہ جو دیا نہ جا سکا"): 'نقوشِ رشید صدیقی'، مرتبہ ضمیر احمد صدیقی [علی گڑھ: جامعۂ اردو، ۱۹۹۶ء])۔

مسعود حسین خاں کا نظریۂ شعر

اور شعری محرکات واکتسابات

(ایک گفتگو کی یادداشت)

[پروفیسر مسعود حسین خاں (۱۹۱۹ تا ۲۰۱۰ء) نہ صرف اردو کے صفِ اول کے ادیب و انشا پرداز تھے بلکہ تحقیق و تدوین کے بھی مردِ میدان تھے اور ایک ماہرِ لسانیات کی حیثیت سے بھی ان کا مرتبہ نہایت بلند تھا۔ علاوہ ازیں وہ شاعر کی حیثیت سے بھی اپنی پہچان رکھتے تھے۔ ان کا شعری مجموعہ 'دو نیم' پہلی بار ۱۹۵۶ء میں شائع ہوا تھا۔ اس کے بعد چند تخلیقات کے اضافے کے ساتھ اس کے دو اور ایڈیشن شائع ہوئے۔ اپنے اسی مجموعے کے بارے میں مسعود صاحب نے لکھا ہے، ع

مجھ سے ملنا ہے تو 'دو نیم' کے اشعار میں مل

مسعود حسین خاں سے اس گفتگو کو میں نے ان کے نظریۂ شعر اور شعری محرکات و اکتسابات تک ہی محدود رکھا ہے جو قارئین کے لیے یقیناً دل چسپی کا باعث ہوگا۔ یہ بات چیت ان کی وفات سے تقریباً ڈیڑھ دو سال قبل ریکارڈ کی گئی تھی، لیکن میری بعض علمی و نجی مصروفیات کی وجہ سے اس کی اشاعت ہر بار موخر ہوتی رہی۔]

سوال: آج ہم آپ سے آپ کی شاعری کے حوالے سے بات چیت کریں گے۔ سب سے پہلے ہم یہ جاننا چاہیں گے کہ آپ کی شاعری کے محرکات کیا تھے، یعنی آپ کے اندر شعر کہنے کی تحریک کیسے پیدا ہوئی؟ کیا خارجی حالات نے آپ کو شعر کہنے پر مجبور کیا یا شعر کہنا آپ کی داخلی ضرورت تھی یا محض ایک تجربہ؟

جواب: اپنی شاعری کے محرکات کا تفصیل سے ذکر میں نے 'دونیم' (طبع سوم) کے دیباچے میں کیا ہے، جو پہلے بہ طور ایک مضمون "میرا شعری تجربہ"(۱) کے تحت شائع ہوا تھا۔ اس میں بعض پیراگراف کا اضافہ کیا گیا ہے۔ اس لیے حوالے کے طور پر اسی کو ترجیح دینی چاہیے۔ پہلے دیباچے کا یہ جملہ اس لحاظ سے نہایت اہم ہے:

> "شعر میرے لیے ہمیشہ ذریعۂ نجات رہا ہے۔ اس نے کبھی بھی مشغلے یا مشق کی صورت اختیار نہیں کی۔ یہ ہمارا فن بھی نہیں ٹھیرا۔"(۲)

سوال: جس زمانے میں آپ نے شاعری شروع کی تھی، وہ ترقی پسند ادبی تحریک کا ابتدائی زمانہ تھا۔ سنہ ۱۹۳۵ء میں لندن میں اس کا جلسہ ہوا اور اگلے سال (۱۹۳۶ء) ہندوستان میں اس کا جلسہ ہوا۔ تو کیا آپ نے اس تحریک کا کوئی نوٹس لیا، اور اگر نوٹس لیا تو کس حد تک آپ اس تحریک سے متاثر ہوئے؟

جواب: میں اس زمانے میں اپنے 'اردو گڑھ' سے دور ڈھاکہ میں تعلیم حاصل کر رہا تھا۔ ترقی پسند تحریک کی جانب میرا رویہ نوٹس نہ لینے کا رہا، اس لیے کہ میں اس تحریک کے ماخذ اور مولد دونوں کی جانب اپنے لیے کشش نہیں رکھتا تھا۔ مجھے نہ تو مارکس کی فکر اور نہ اسٹالن کی آمریت متاثر کر سکی۔ مجھے اچھی طرح یاد ہے کہ جب میرے مارکسسٹ دوست انور انصاری مرحوم نے مجھ سے اردو ترجمے "میرے اسٹالن، میرے اسٹالن!" والی نظم کی داد چاہی تو میں نے ان سے کہا تھا کہ وہ دن بھی آئے گا جب آپ اس شخص اور اس نظم دونوں سے منحرف ہو جائیں گے، لیکن وہ وقت سے پہلے وہاں چلے گئے جہاں سب حساب برابر ہو جاتا ہے۔ صرف لینن کی شخصیت سے میں متاثر رہا، لیکن نہ اس حد تک کہ وہ میرے خمیرِ شعر کا ہیرو بن سکے!

میرا انفرادیت پسند ذہن ہر قسم کی گروہ بندی سے متنفر رہا ہے اس لیے گروہ بندوں نے میری شاعری کا کبھی نوٹس نہیں لیا۔ میں سمجھتا ہوں جو لوگ ادب میں گروہ بندی کے بل بوتے پر اوپر آتے ہیں وہ یک لخت تاریخ کے کوڑے دان میں بھی چلے جاتے ہیں۔ ہر زبان

میں ادبی عروج وزوال کی داستان بڑی دل چسپ رہی ہے۔ ہر صدی میں نئے نئے چہروں کی بازیافت ہوتی رہی اور پرانوں پہ زمانے کی گرد جمتی رہی ہے۔

سوال: آپ شاعری کو کسی فلسفے یا نظریے کا پابند ہونا ضروری سمجھتے ہیں یا شاعری کو محض اظہار ذات تصور کرتے ہیں۔ آپ کی شاعری پر کہاں تک اس کا اطلاق ہوتا ہے؟

جواب: میں 'دونیم' (طبع سوم) کے دیباچے میں وضاحت سے کہہ چکا ہوں کہ شعر محض اظہار ذات (میرے لیے نجات) کا وسیلہ ہونا چاہیے۔ اگر اس اظہار ذات کے ساتھ کوئی انداز فکر برآمد ہوتا ہے تو فبہا، نہیں تو کوئی ضرورت نہیں کہ کسی فکر کو آلۂ شعر بنایا جائے۔ میں یوں بھی 'بے فکرا' انسان ہوں، یعنی فکر کا سانچہ نہیں رکھتا (اور نہ مذہب کا!) میں نے 'ورود مسعود'(۳) میں ایک جگہ (غالباً آخری حصے میں) لکھا ہے کہ میں 'چوکھٹے کی فکر' کا کبھی قائل نہیں ہو سکا، اس لیے کہ میں اپنے تنقیدی شعور کو کبھی رہن نہیں رکھ سکتا۔ اس میں ارتقا اور تبدیلی ہو سکتی ہے، لیکن خود اپنے طور پر، نہ کہ کسی کے جبر سے۔ ایک زمانے میں اقبال کی فکر کا بہت قائل رہا، رفتہ رفتہ اس کا ناقد بن گیا۔ اس کے باوجود ان کی شاعرانہ عظمت کا قائل رہا، اور اب بھی ہوں۔ غالب کے یہاں میں نے کسی فکر کو تلاش کرنے کی کوشش نہیں کی، لیکن کبھی کبھی فلسفیانہ بصیرت سے چونک جاتا ہوں۔

سوال: آپ کے ہم عصر شعرا کون کون سے تھے؟ کیا ذہنی طور پر آپ ان سے قریب تھے؟

جواب: یہ تو آپ کے علم میں بہ خوبی ہوگا کہ ۱۹۴۰ تا ۱۹۶۰ء یا ۱۹۷۰ء تک میرے معاصر شعرا کون کون رہے ہیں۔ لیکن میں ان معاصر شعرا کی بہ نسبت میں زیادہ تر غالب، اقبال، ٹیگور، میر، اصغر گونڈوی، حسرت موہانی، اور فانی بدایونی کا دل دادہ رہا ہوں۔ بالکل نیوں میں ن۔ م۔ راشد سے متاثر رہا ہوں۔ جوش کا لوہا بھی مانا ہے۔ فیض سے فیض یاب ہوا ہوں۔ کچھ کا ذکر اس لیے نہیں کرتا کہ اس وقت وہ میرے افق ذہن سے دور تھے یا یوں کہیے کہ ان کے کلام کا مطالعہ کرنے کا مجھے شافی موقع نہیں ملا۔ شاعری سے میرا شغف بہ وجوہ 'گندے دار' رہا ہے — کبھی بہت زیادہ اور کبھی بہت کم۔ اس لیے کہ جس طرح میرے لیے فکر کی ایک لکیر پر چلتے رہنا دشوار ہوتا تھا، جذبات کے ایک سیل میں بھی بہتے رہنا ناممکن تھا۔ شاعری نہ صرف ریاض چاہتی ہے، یہ شغف بھی چاہتی ہے۔

سوال: آپ نے کن کلاسیکی شعرا کا گہرا مطالعہ کیا؟ کیا ان کے اثرات آپ کی شاعری پر پڑے ؟

جواب: کلاسیکی شعرا میں سب سے زیادہ مطالعہ میں نے غالبؔ کا کیا ہے جو میرے رگ و پے میں بس گیا ہے۔ ظاہر ہے کہ جب اس کا مطالعہ کیا ہے تو اس سے متاثر بھی ہوا ہوں، ہمیشہ اس تحفظِ ذہنی کے ساتھ کہ 'مغلوب' نہ ہو جاؤں۔ غالب کے ساتھ میر کا مطالعہ بھی خاصا کیا ہے۔ ہر چند ان کے یہاں جو نگینوں کے ساتھ رطب و یابس ہے اس کا احساس ہر لحظہ رہا ہے۔ میرا خیال ہے کہ میر صرف بہتر (۷۲) نشتروں والا شاعر ہی نہیں ہے۔ جعفر علی خاں اثرؔ نے بجا طور پر ان کے چھے دیوانوں میں سے کئی سو اعلیٰ مرتبت اشعار کا انتخاب کیا ہے۔ کاش میر کے یہاں رطب و یابس نہ ہوتے! غالب کے ساتھ ساتھ میں نے ایک جدید شاعر اقبال کا مطالعہ بھی بھرپور کیا ہے۔ چنانچہ کم از کم ایک شاعر — نقاد رفعت سروش کا خیال ہے کہ میں اپنی نظموں میں اقبال کے فرہنگ سے متاثر ہوں۔ انھیں میرے یہاں اقبال کی "صلابت" کے بجائے "نظافت" نظر آتی ہے (دیکھیے عکسِ خط)۔[۳] شاید اس کی یہ وجہ ہو کہ میری شاعری کا آغاز 'گیت' سے ہوا اور ان دنوں میں 'گیتا نجلی' اور ہندی کے 'چھایا وادی' کویوں کے نرغے میں تھا۔ یہ اثر میری غزلوں میں کم تر نظر آئے گا، اس لیے کہ غزل میں ان کی فرہنگ اور اسلوب کے پیوند مشکل سے لگ سکتے ہیں۔ نظموں میں خاص طور پر "خوابِ سنگ"، "مدینۂ آدم"، "دیے جلاؤ ساتھیو!" جیسی نظموں میں تو ان کے اثرات جا بہ جا نمایاں ہیں۔ اس میں شبہ نہیں کہ میری گیت نگاری نے میری نظم نگاری کو متاثر کیا ہے۔ ہر چند میرا روپک "روپ بنگال" اپنی نوعیت کی منفرد چیز ہے۔ یہ دراصل تکملہ ہے میری گیت نگاری کا۔

سوال: ترقی پسند ادبی تحریک کے بیس پچیس سال بعد یعنی ۱۹۶۰ء کے لگ بھگ جدیدیت کا آغاز ہوا اور وہ شعرا جو پہلے ترقی پسند تھے لیکن بعد میں اس سے الگ ہو گئے، وہی شعرا ایک طرح سے جدیدیت کے پیش رو بن گئے۔ ایسے شعرا میں میرا جی، ن۔ م۔ راشد اور اختر الایمان کے نام لیے جا سکتے ہیں۔ یہ لوگ آپ کے ہم عصر بھی تھے، تو کیا ان کے ذہنی رویّوں یا جدیدیت کے میلان سے بھی آپ کو کوئی سروکار رہا ہے ؟

جواب: جیسا کہ میں ایک دوسرے سوال کے جواب میں کہہ چکا ہوں، مجھے

صرف ن۔م۔ راشد کے فری ورس (Free Verse) نے متاثر کیا ہے۔ شعر کہنے کے زمانے میں مَیں نے اختر الایمان کا تو مطالعہ تک نہیں کیا تھا۔ میراجی سے بھی رسائل کے توسط سے تھوڑا بہت واقف تھا۔ اختر الایمان کی 'نظمیت' کا احساس بہت بعد کو ہوا۔

ترقی پسند شاعری سے تو تھوڑا بہت سروکار رہا بھی ہے۔ دیکھیے میری نظمیں "خوابِ سنگ"، "قصیدۂ جدید"، "دیے جلاؤ ساتھیو!"، "ہند کی یہ شبِ مہتاب!"، "وادیٔ رنگ"، اور غزلوں کے بے شمار اشعار جن کا رخ 'اندرون' کے بجائے 'بیرون' کی جانب ہے۔ بعض اشعار تو ضرب المثل بن گئے ہیں:

قتل کرتے سرِ بازار نہ دیکھا نہ سنا
ہم نے تجھ سا بھی کوئی یار نہ دیکھا نہ سنا
رات بھر ساتھ رہے صبح کو پھر قتل کیا
یہ تماشا مری سرکار! نہ دیکھا نہ سنا

قتلِ آدم کا میں الزام صنم! کس کو دوں
تیرے ابرو پہ بھی ہے، برسرِ محراب بھی ہے

سنا ہے ہند کی شاداب وادیوں میں رفیق!
بہار آ بھی چکی ہے، بہار باقی ہے

جوارضِ پاک میں گذری ہمیں وہ سب معلوم
رشی کے دیس میں لیکن بشر پہ کیا گذری

وغیرہ، وغیرہ۔

لیکن جدیدیت کا مسلکِ شعر نہ میری سمجھ میں آیا، نہ اسے سمجھنے کی کوشش کی اور کوشش بھی کیا کرتا جب تک یہ مسلک فیشن کے طور پر چل نکلا، میں میدانِ شعر سے باہر نکل چکا تھا۔ یوں بھی سیاست ہو کہ ادب، فلسفہ ہو کہ مذہب میرا ذہن 'تابعین' کی ذہنیت کبھی اختیار نہیں کرتا۔ اسی طرح افراد متاثر کرتے ہیں، مغلوب نہیں کر پاتے!

ادبی تنقید کے لسانی مضمرات

سوال: آپ نے بہت اچھے گیت لکھے ہیں، اور اردو گیت نگاری میں قابلِ قدر اضافے کیے ہیں۔ اس صنفِ سخن کی جانب آپ کی طبیعت کیسے مائل ہوئی، کیا محض ہندی زبان جاننے کی وجہ سے ایسا ہوا؟ آپ کے ان گیتوں کا مجموعہ ہندی میں (دیوناگری رسمِ خط میں) بھی شائع ہوا تو کیا ہندی ادب میں اسے وہی مقبولیت حاصل ہوئی جو اردو ادب میں ملی؟

جواب: اس کی تفصیل 'دونیم' کے طبع سوم کے دیباچے میں مل جائے گی۔ اسے دوہرانے سے کوئی فائدہ نہیں ہوگا۔ میرا بنگال (ڈھاکے) میں چار سال تک قیام، رابندر سنگیت اور 'گیتانجلی' سے سابقہ گیت نگاری کے اصل محرک تھے۔ ان کو تائید ملی ہندی کے چھایاوادی کویوں کے مطالعے سے۔ میں نے ہندی وایا بنگالی سیکھی ہے۔ بنگال کا چار سال تک قیام (۳۷-۱۹۳۳ء) میری گیت نگاری کا اصل سبب بنا۔

جی، 'دونیم' کے پہلے ایڈیشن کے ساتھ ہندی رسم خط میں بھی میرے گیت "روپ بنگال اور دوسرے گیت" کے نام سے علی گڑھ سے شائع ہوئے تھے۔ ہندی میں گیتوں کا یہ مجموعہ شاید صرف نظر ہو جاتا کہ اسی زمانے میں جامعۂ اردو کے رجسٹرار سید ظہیر الدین علوی نے (جو ایم۔ اے۔ اردو کلاس کو ہندی کا درس دینے پر مامور تھے) اسے جامعۂ اردو کے طالب علموں کے لیے مفیدِ مطلب سمجھ کر اس کے نصاب میں داخل کردیا۔ اس طرح جامعۂ اردو کے توسط سے یہ اردو والوں کے گھر گھر پہنچ گیا۔ ہندی والوں نے تو اردو شعری محاورے سے بہت زیادہ قریب ہونے کی وجہ سے اسے لائقِ اعتنا بھی نہ سمجھا، لیکن اردو گیت نگاروں میں میرا مقام ایک درسی ضرورت کو پورا کرنے کی وجہ سے مسلّم ہوگیا۔ 'ادب لطیف' اور 'شاہراہ' جیسے رسالوں میں شائع ہونے کے ساتھ ساتھ، دیوناگری رسم خط کے اس ایڈیشن نے میری شہرت ریڈیو تک پہنچا دی جہاں بعض اوقات میرے گیت گائے جانے لگے۔

سوال: جس زمانے میں آپ کی شاعری عروج پر تھی غالباً اسی زمانے میں یعنی ۱۹۵۵ء کے آس پاس لاہور میں حلقۂ اربابِ ذوق کے نام سے ادیبوں کی ایک انجمن قائم ہوئی تھی۔ اس حلقے میں شامل ادیب ترقی پسند نہ تھے۔ کیا حلقۂ اربابِ ذوق کو آپ کی حمایت حاصل تھی یا کیا ذہنی طور پر آپ اس سے متاثر تھے؟

جواب: میں برابر کہتا رہا ہوں کہ میں تحریکوں اور حلقوں سے ہمیشہ الگ تھلگ

رہا ہوں۔ مجھے نہیں معلوم کہ 'حلقے' کے گیت نگاروں اور احمد ندیم قاسمی جیسے شاعر— نقادوں نے میرے چمنِ شعر میں کس گوشے کی جانب سے ورود کیا ہے، ممکن ہے حلقۂ اربابِ ذوق کے توسط سے کیا ہو، بہر حال اس 'حلقے' کی کسی عملی تائید یا حمایت کا مجھے علم نہیں۔

سوال: علامہ اقبالؔ کی شاعری، فکر اور فلسفے کا آپ نے انتہائی تعمق کے ساتھ مطالعہ کیا ہے۔ آپ نے اقبالؔ کو پڑھنے کے علاوہ پڑھایا بھی ہے، تو کیا آپ اپنی شاعری کی حد تک ان کی فکر سے متاثر بھی ہوئے ؟

جواب: میں اقبالؔ کو غالبؔ کے ساتھ اردو کے عظیم ترین شاعروں میں شمار کرتا ہوں۔ میرے لیے اقبالؔ کی فکر بھی ہمیشہ جاذبِ نظر رہی ہے۔ اسی لیے میرے قلم سے (علی سردار جعفری یا دیگر ترقی پسندوں کی طرح) کوئی ایسی تحریر نہیں نکلی ہے جس پر انگلی رکھی جا سکے۔ البتہ ۱۹۴۰ء میں مسلم لیگ کا تقسیمِ ملک کا ریزولیشن پاس ہو جانے کے بعد اور اقبالؔ کا آخری عمر میں قائدِ اعظم جناح کی تحریک سے خود کو وابستہ کرنے کے بعد، ہندوستانی مسلمانوں کی جانب جو Write off کا دونوں قائدین کا رویہ رہا ہے اس سے مجھے سخت تکلیف رہی ہے۔ چنانچہ میں نے 'ورودِ مسعود' میں ایک جگہ اقبال ہی کے اس مصرع کو دوہراتے ہوئے طنز کیا ہے، ع

معلوم کیا کسی کو دردِ نہاں ہمارا

جس پر ایک نا سمجھ پرستارِ اقبالؔ نے بڑا واویلا بھی کیا ہے۔ سرسید کی سیاسی فکر کی طرح میں اقبالؔ کی سیاسی فکر کا بھی ناقد رہا ہوں۔ اس لحاظ سے مَیں لائقِ پیروی مولانا ابوالکلام آزاد کی سیاسی فکر کو سمجھتا ہوں۔ مولانا آزاد کے ساتھ ہندی مسلمانوں نے (بالخصوص علی گڑھ نے) اچھا سلوک نہیں کیا ہے۔ ان کی حرماں نصیبی یہ ہے کہ 'مہاتما' بھی آخر میں ان کا ساتھ چھوڑ گئے۔

آپ اس سے اندازہ کر سکتے ہیں کہ اقبالؔ کی سیاسی فکر کے بارے میں میرا خیال کیا ہے۔ میرا روپک "روپ بنگال" ان کے فلسفۂ خودی اور تقسیمِ ملک دونوں کے بارے میں ایک شاعرانہ طنز ہے۔

بیگ صاحب، اس سوال کا جواب 'دونیم' (طبع سوم) کے صفحہ ۲۳۹ پر مکمل کے ان الفاظ میں ملے گا:

"پتلے گل کے !
کردو اپنے بندھن ڈھیلے
منزل کو سایوں میں ڈھونڈو
اور اس کا سایہ بن جاؤ
خود کو کھو کر اس کو پاؤ......"

کاش آپ "روپ بنگال" کا صحیح تناظر میں مطالعہ کر سکیں! یہ میری گیت نگاری کا سب سے بڑا تحفہ ہے۔ یہ وطن کو یکجا رکھنے کی میری آخری شعری کاوش تھی جس کو ایک ترقی پسند نقاد نے "بے وقت کی راگنی" کہہ کر 'شاہراہ' (دہلی) میں ٹالا تھا۔ 'دو نیم' (طبع سوم) میں (۵) میں نے اقبال کے مکمل شعر سے اس کا بھرپور جواب دیا ہے:

کم نظر بے تابیِ جانم نہ دید
آشکارم دید و پنہانم نہ دید

آپ میری شاعری پر لکھیں تو "روپ بنگال" پر تفصیل سے لکھیں۔ یہ میرے افکار کی 'کلیات' پیش کرتا ہے۔ اس کا ہیرو 'افغانی' خود میری ذات ہے۔

سوال: تخلیقِ شعر یا شعر کے بارے میں آپ کے بنیادی تصورات کیا ہیں ؟

جواب: یہ بنیادی تصورات میرے دیباچوں میں بکھرے مل جائیں گے:

۱- میرا شعر 'اظہار کے دباؤ' پر ورود کرتا ہے۔ اس کی جدوجہد زبان سے 'وارستگی' میں مضمر ہے۔ اسی لیے میں نے اس کو اپنے لیے 'ذریعۂ نجات' کہا ہے۔

۲- وزنِ شعر میرے ہیجاناتِ شعری کے لیے ضروری ہے۔ اسی لیے تخلیقِ شعر کے وقت ٹہلتا اور گنگناتا ہوں۔ قافیہ اور ردیف سے اظہار کا حسن دونا ہو جاتا ہے، لیکن ان سے وقتِ ضرورت قطع نظر بھی کیا جا سکتا ہے۔

۳- زبان کا استعاراتی استعمال اس کے حسن میں افزائش کرتا ہے۔ شاعر الفاظ کے جھلملاتے ستارے تراشتا ہے، معنی کی کیلیں گاڑتا نہیں چلتا۔ ان ستاروں میں ایک سے زائد اشارے ہوتے ہیں۔

۴- بنیادی تصورات کے لیے مزید دیکھیے:

(۱) 'دو نیم' (طبع اول)، مقدمہ۔

(۲) 'دو نیم' (طبع سوم)، مقدمہ۔

(۳) 'ورودِ مسعود': متعلقہ حصص جہاں میں نے اپنی شاعری کا ذکر کیا ہے۔

(۴) 'مقدماتِ شعر و زبان' (حیدر آباد، ۱۹۶۶ء): ۱- تخلیقِ شعر، ۲- مطالعہ شعر، ۳- سماج اور شعر، ۴- غزل کا فن۔

(۵) 'مقالاتِ مسعود' (ترقی اردو بیورو، نئی دہلی، ۱۹۸۹ء): ۱- مطالعہ شعر (صوتیاتی نقطۂ نظر سے)، ۲- تخلیقی زبان، ۳- کلامِ غالب میں قافیہ اور ردیف کا آہنگ۔

ان مضامین میں جستہ جستہ شعر کے بارے میں میرا تنقیدی نقطۂ نظر مل جائے گا، اور شعر و لسانیات کے بارے میں بعض خیالات بھی۔

سوال: آپ شاعری میں ہیئت اور زبان کے تجربے کو کہاں تک ضروری سمجھتے ہیں؟ آپ نے اپنی شاعری میں کس حد تک ہیئت اور زبان کے تجربے کیے ہیں ؟

جواب: میں نے اہتمام سے ہیئت اور زبان کا کوئی خاص تجربہ نہیں کیا ہے، لیکن تخلیقی عمل کے وقت بر بنائے مطالعہ خود بہ خود ہیئت اور زبان میرے اظہار کے دباؤ کا ساتھ دے جاتے ہیں۔ اپنے مختصر سے مجموعۂ کلام میں مَیں نے شعر کی مسلمہ ہیئتوں میں طبع آزمائی کی ہے، لیکن فری ورس (Free Verse) کے نمونے بھی پیش کیے ہیں۔ "انتظار"، "پرچھائیں کی موت"، اور گیت میں "ہچکولے" اس کی اچھی مثالیں ہیں۔ پہلی ہی نظم "ماو تمام" آزاد مقفّیٰ انداز رکھتی ہے۔ مجھے (بہ وجوہ صوتیات میں اپنی تربیت کے) اردو زبان کی اصوات کا گہرا احساس رہتا ہے۔ میرے لیے ہر لفظ 'بازیچۂ اصوات' کا حکم رکھتا ہے۔ اصوات کا آہنگ زیادہ تر فطری ہوتا ہے، لیکن یہ ارادتاً بھی لایا گیا ہے، یعنی اس میں صناعی کی بھی جلوہ گری ہے۔ میں نے پیرس سے ڈگری لیتے وقت ایک مختصر سا مقالہ "تخلیقِ شعر اور قوتِ ارادی" پر لکھا تھا۔ قوتِ ارادی کا پرتو معنی سے زیادہ اصوات کی بازی گری میں بتایا تھا۔ اس مقالے میں 'آمد اور آورد' کی بحث کو اٹھایا تھا اور مثالیں دے کر بتایا تھا کہ میر اور غالب جیسے اساتذۂ فن بھی 'آورد' سے نہیں بچ پائے ہیں۔ 'دو نیم' میں میرے اس تنقیدی شعور کی بہت سی پرچھائیاں مل جائیں گی۔ اچھا فن اپنی بہترین شاعری میں آمد اور آورد کے فرق کو مٹا دیتا ہے، لیکن ہر خالق "صناع" پہلے ہوتا ہے۔ اس لیے قوتِ ارادی کی کارفرمائی فن کا لازمی جزو ہوتی ہے۔

سوال: آپ نے بہت کم کہا ہے۔ آپ کا مجموعۂ کلام 'دونیم' اب تک تین بار چھپ چکا ہے، لیکن اس کی ضخامت ہر بار تقریباً ایک ہی جیسی رہی ہے (بجز چند اشعار کے اضافے کے) اس کم گوئی کی بنیادی وجہ کیا ہے ؟

جواب: "بجز چند اشعار کے اضافے کے" بیان میں سہو ہے۔ صرف طبع سوم میں تین نظمیں اور دو غزلیں اضافے کے طور پر شامل ہیں جن میں ایک نظم اوسط درجے کی طویل ہے۔ یہی صورت حال طبع دوم کی ہے جہاں چند اچھی غزلوں کا اضافہ ہوا ہے۔ تشابہ اس وجہ سے بھی ہوتا ہے کہ اضافہ شدہ مواد پچھلی تاریخوں میں لکھا گیا تھا۔ البتہ اس وقت نظر انداز ہو گیا اور اب شامل کیا گیا ہے۔ "مسلکِ تحقیق" اور "ایک کہانی" اسی قسم کی نظمیں ہیں جنھیں طبع دوم میں شامل ہونا چاہیے تھا لیکن نہ ہو سکیں۔ لیکن مجموعی طور پر یہ دور کم گوئی کا دور کہا جا سکتا ہے۔ اس کے وجوہ کے لیے دیکھیے 'دونیم' کا صفحہ ۳۳۔ [6] گیت نگاری کا دور "روپ بنگال" (روپک) پر ۱۹۴۷ء میں ختم ہو جاتا ہے۔ اس کے بعد کوئی گیت نہیں لکھا۔

میرے تخلیقی عمل کا آغاز زبردست ہیجاناتِ شعری اور اظہار کے دباؤ پر شروع ہوتا ہے۔ اسی لیے جیسا کہ ڈاکٹر سلیمان اطہر جاوید نے اشارہ کیا ہے، [7] میرے یہاں بھرتی کے اشعار بہت کم ملتے ہیں۔ غزلیں تک اس عیب سے پاک ہیں، اسی لیے بہت مختصر ہیں۔ قافیہ پیمائی میرا شعار نہیں۔ یہ نہیں کہ قافیے کی رہبری سے محروم ہوں، لیکن بہر حال قافیے کو تنگ نہیں ہونے دیتا !

سوال: قبلہ مسعود صاحب، میں آپ کا تہہِ دل سے ممنون ہوں کہ آپ نے مجھ سے بات چیت کے لیے اپنا قیمتی وقت صرف کیا اور نہایت مفید گفتگو کی جس سے میرے علم میں اضافہ ہوا۔ بہت بہت شکریہ !

جواب: آپ کا بھی شکریہ !

حواشی

۱- ''میرا شعری تجربہ'' (مسعود حسین خاں)، مشمولہ ''نذرِ مختار'' (مجموعۂ مضامین جو مختار الدین احمد کی خدمت میں ان کی ۶۳ ویں سال گرہ پر پیش کیا گیا)، مرتبہ مالک رام (نئی دہلی، مجلسِ نذرِ مختار، ۱۹۸۸ء)۔

۲- ''ذریعۂ نجات'' کی وضاحت مسعود حسین خاں نے 'دو نیم' (طبع سوم) میں ان الفاظ میں کی ہے:

''بعض اوقات کسی جذبے یا صدمے کے باعث ایک خاص ذہنی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے، تو اس سے نجات حاصل کرنے کے لیے اظہار کا سہارا لیتا ہوں، ع

کہ جس سے ہلکا ہو جی اک غزل ہی کہہ لائیں''

(ص ۳۶)

۳- 'وُرودِ مسعود' مسعود حسین خاں کی خود نوشت سوانح حیات ہے جو خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری، پٹنہ سے ۱۹۸۸ء میں شائع ہوئی۔

۴- مسعود حسین خاں نے انٹرویو کے بعد مجھے رفعت سروش کے خط مورخہ ۵ر فروری ۲۰۰۱ء کی فوٹو کاپی عنایت فرمائی۔ یہ خط مسعود صاحب کے نام تھا اور اس میں 'دو نیم' (طبع سوم) پر اظہارِ خیال کیا گیا تھا۔ مذکورہ عکسِ خط آج بھی میرے پاس محفوظ ہے۔

۵- ملاحظہ ہو مسعود حسین خاں کا ''تشریحی نوٹ'' جو 'دو نیم' (طبع سوم) کے صفحہ ۲۱۴ پر شائع ہوا ہے۔

۶- مسعود حسین خاں لکھتے ہیں:

''یہ سوال میرے اور میرے بعض قدر دانوں کے ذہن میں مسلسل اُٹھتا رہا ہے کہ آخر میں نے تیس بتیس سال کے بعد شعر کہنا کیوں ترک کر دیا، ترک نہیں تو اس قدر کم کیوں ہو گیا کہ اب دس دس سال کے عرصے میں صرف چند غزلیں اور گنتی کی نظمیں (گیت

ایک بھی نہیں) برآمد ہوسکیں۔ جہاں تک میں نے غور کیا ہے، پیشہ ور اور 'بڑے' شاعروں سے قطع نظر ہر شاعر کے یہاں سخن وری میں 'قبض و بسط' کے دور آتے ہیں... ابتدا سے میری علمی و ادبی معروفیات اور دلچسپیاں متنوع رہی ہیں جو مجھے شعر و ادب کے کوچے سے لسانیات کی تنگنائے میں ڈھکیل کر لے گئیں... لسانیات ایک عمرانی علم ہے، اس کے سائنسی اندازِ فکر کے تقاضوں کو پورا کرنے کے لیے ضروری ہے کہ انسان جذبہ و تخیل کی دنیا سے نکل کر تعقلی استدلال اور منطقی فکر کو اختیار کرے۔ جوں جوں ذہن کی یہ مہارت بڑھتی گئی، میں خواب و خیال کی دنیا سے دور ہوتا گیا۔ اس میں بڑھتی ہوئی عمر کے تقاضے بھی کارفرما تھے۔ ۱۹۵۰ء تک یہ حالت تھی:

دل میں آتا ہی نہیں اب کسی دلبر کا خیال
گنگناتا ہی نہیں آج گلِ تر کا خیال

(۱۹۵۰ء)"

("دونیم" [طبع سوم]، ص ۳۳)

۷۔ ملاحظہ ہو سلیمان اطہر جاوید کا تبصراتی مضمون "دونیم"، مطبوعہ روزنامہ 'سیاست' (حیدرآباد)، شمارہ ۱۲ر فروری ۲۰۰۱ء۔ یہ مضمون اس اخبار کے "ادبی ڈائری" کے کالم میں شائع ہوا۔

اقبالؔ کی نظری و عملی شعریات

اقبالیات میں ایک گراں قدر اضافہ

پروفیسر آل احمد سرور (ڈائریکٹر اقبال انسٹی ٹیوٹ، کشمیر یونیورسٹی) کی تحریک پر کشمیر یونیورسٹی (سری نگر) نے پروفیسر مسعود حسین خاں کو ۸۲-۱۹۸۱ء کے تعلیمی سال کے دوران بہ طور 'وزیٹنگ پروفیسر' اقبال انسٹی ٹیوٹ میں کام کرنے کی دعوت دی تھی۔ یہاں انھیں اچھے رفیقوں اور ذہین طالب علموں کی معیت حاصل ہوئی، اور اقبالیات سے متعلق کتابوں کے بے پناہ ذخیرے سے بھرپور استفادے کا موقع ملا۔ فرصت، فراغت اور اطمینانِ قلب، نیز ماحول کی دلکشی نے اس میں چار چاند لگادیے۔ یہی وجہ ہے کہ کشمیر میں اپنے قیام کو مسعود صاحب نے ''قیامِ حسین'' سے تعبیر کیا ہے۔ 'اقبال کی نظری و عملی شعریات' (سری نگر: اقبال انسٹی ٹیوٹ، ۱۹۸۳ء) اسی قیامِ حسین کی یادگار ہے۔

کشمیر میں قیام کے دوران مسعود حسین خاں نے اقبال کی فکر و فن کا جس گہرائی، عمیق خیالی اور ژرف نگاہی کے ساتھ مطالعہ کیا ہے اس کا اندازہ ان کے اس جملے سے بہ خوبی لگایا جاسکتا ہے جو انھوں نے اس کتاب کے دیباچے ''حرفے چند'' میں تحریر کیا ہے:

> ''ڈل کے کنارے، نسیم باغ کے چناروں کے سائے تلے مجھے خدا نہیں تو
> کم از کم اقبال کو بے حجاب دیکھنے کا موقع ملا''۔

'اقبال کی نظری و عملی شعریات' مختصر ہونے کے باوصف اقبالیات میں ایک گراں قدر اضافے کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس کتاب پر ''ہر چہ بہ قامت کہتر بہ قیمت بہتر'' کی مثل صادق آتی ہے۔ اس کے مطالعے سے اقبال شناسی کے کئی نئے گوشے سامنے آتے ہیں۔ جنھیں اقبالیات سے ذرا بھی دلچسپی ہے وہ اس امر سے ضرور واقف ہوں گے کہ ہندوپاک میں اقبال پر اب تک جو کچھ بھی کام ہوا ہے اس میں ان کے فن کے مقابلے میں ان کے فکری

پہلوؤں پر زیادہ توجہ صرف کی گئی ہے۔ زیرِ نظر کتاب اقبالیات پر تصنیف شدہ کتابوں میں اس وجہ سے ممتاز درجہ رکھتی ہے کہ اس میں اقبال کی فکر کے مقابلے میں ان کے تصورِ فن و شعر اور زبان و اسلوب سے بحث کی گئی ہے، اور اس کے مختلف پہلوؤں کا احاطہ کیا گیا ہے۔

پوری کتاب دو بڑے حصوں پر مشتمل ہے۔ پہلے حصے میں اقبال کی نظری شعریات سے بحث کی گئی ہے اور دوسرے حصے میں ان کی عملی شعریات کو مطالعے کا موضوع بنایا گیا ہے۔ اقبال کی نظری شعریات کی بحث کو تین ذیلی حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے:

(الف) اقبال کا تصورِ حسن و فن 'خودی' سے پہلے

(ب) اقبال کا تصورِ فن و شعر 'خودی' کے بعد

(ج) اقبال کا تصورِ شعر

اسی طرح اقبال کی عملی شعریات کے بھی تین ذیلی حصے کیے گئے ہیں:

(الف) لسانی صلاحیت اور شعور

(ب) صوتی آہنگ

(ج) ہیئتی تجربے

کتاب کے شروع میں چھ صفحات پر مشتمل آل احمد سرور کا ایک جامع اور وقیع "پیش لفظ" بھی شامل ہے جس میں مسعود حسین خاں کے اس علمی کارنامے کا مفصل جائزہ پیش کیا گیا ہے۔

مسعود حسین خاں اگرچہ ایک ممتاز محقق اور ایک عظیم ماہرِ لسانیات ہیں، لیکن نقاد کی حیثیت سے بھی ان کا مرتبہ بلند ہے۔ اقبال سے انھیں خصوصی لگاؤ رہا ہے۔ اقبال پر درس دینے کا انھیں علی گڑھ مسلم یونیورسٹی اور عثمانیہ یونیورسٹی میں برسوں موقع ملا۔ اسی دوران میں انھوں نے اقبال پر کئی مضامین قلم بند کیے جن سے ان کی تنقیدی بصیرت کا بہ خوبی اندازہ ہوتا ہے۔ اقبال سے ان کی یہی دیرینہ انسیت 'وزیٹنگ پروفیسر' کی حیثیت سے انھیں کشاں کشاں کشمیر لے گئی۔ اقبال پر تفصیل سے کام کرنے کا موقع صحیح معنی میں انھیں یہیں حاصل ہوا جس کا نچوڑ 'اقبال کی نظری و عملی شعریات' (۱۹۸۳ء) کی صورت میں اس وقت ہمارے پیشِ نظر ہے۔

جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے، یہ کتاب دو بڑے حصوں پر مشتمل ہے، یعنی اقبال کی نظری شعریات، اور اقبال کی عملی شعریات۔ اقبال کی نظری شعریات کے تحت مسعود حسین نے اقبال کے تصورِ حسن و فن، تصورِ فن و شعر اور فلسفۂ خودی سے بڑے مدلل انداز میں بحث

کی ہے۔ ان کے نزدیک اقبال کا تصورِ شعر ان کے تصورِ حسن و فن سے ماخوذ ہے، اور ان کا تصورِ فن ان کے تصورِ خودی کے تابع ہے۔ اسی لیے اقبال کے تصورِ شعر کو سمجھنے کے لیے وہ ان کے تصورِ فن سے بحث کرتے ہیں اور تصورِ فن کا ان کے تصورِ خودی سے کیا رشتہ ہے، وہ اس پر بھی روشنی ڈالتے ہیں۔ جہاں تک کہ اقبال کے تصورِ حسن یا نظریۂ حسن کا تعلق ہے، بہ قول آل احمد سرور:

> "پروفیسر مسعود حسین نے یہ درست کہا ہے کہ فلسفۂ خودی پر راسخ ہونے سے پہلے ان کے یہاں چوں کہ وجودی فکر کا اثر غالب ہے اس لیے اسی کے تحت انھوں نے حسن کو بھی دیکھا ہے۔ ہاں جب خودی کا فلسفہ ان کی فکر کا محور بن گیا تو نظریۂ حسن و فن بھی اسی سانچے میں ڈھل گیا"۔
>
> (پیش لفظ 'اقبال کی نظری و عملی شعریات')

اس امر کا ذکر یہاں بے جا نہ ہوگا کہ اقبال بہ غرضِ اعلیٰ تعلیم ۱۹۰۵ء میں یورپ گئے۔ بہ قول مسعود حسین خاں یورپ جانے تک، بلکہ اپنے ابتدائی قیامِ یورپ تک وہ ایک "علی الاعلان وجودی" تھے۔ قیامِ یورپ کے دوران (۱۹۰۵ تا ۱۹۰۸ء) ان کی فکر میں زبردست تبدیلی پیدا ہوئی اور وہ وجودی فکر کی گرفت سے نکل کر فلسفۂ خودی کے دائرے میں آگئے۔ وجودی فکر کے دوران ان کا تصورِ حسن و فن محض "روایتی" رہا۔ وہ دیگر صوفیہ کی طرح خدا یا ہستی کو "حسنِ مطلق" سمجھتے تھے۔ یہ حسنِ مطلق "ہمہ گیر" ہے جس کا دوسرا نام "حسنِ ازل" ہے۔ اقبال اسی کو "حسنِ قدیم" کے نام سے بھی یاد کرتے ہیں اور کائنات کی ہر شے میں جاری و ساری بتاتے ہیں۔ مسعود صاحب کے خیال میں حسن کی ہمہ گیری کے تصور سے پیدا ہونے والی اقبال کی جمالیاتی فکر عام وجودی فکر سے مکمل طور پر ہم آہنگ ہے۔ لیکن ان کا یہ بھی خیال ہے کہ حسنِ مطلق اور اس کی ہمہ گیری کے علاوہ اقبال نے اس دور میں کوئی منظم جمالیاتی فکر نہیں پیش کی ہے۔ البتہ شاعری اور خطوط دونوں میں انھوں نے فنِ شعر کے محاسن و معائب اور اس کے اجزائے ترکیبی کے بارے میں جستہ جستہ خیالات کا اظہار کیا ہے۔

جیسا کہ ابھی کہا گیا ہے، قیامِ یورپ کے دوران اقبال کی فکر میں گہری تبدیلی پیدا ہوئی اور وہ وجودی نظریے سے تصورِ خودی کی جانب مائل ہو گئے۔ مسعود حسین خاں کے خیال میں وجودی تا خودی کے فلسفے تک تبدیلی میں جرمنی کے حیات پرست مفکرین فشٹے اور نیٹشے کے افکار کا خاصا دخل ہے، اور یہ بات مثنوی "اسرارِ خودی" (۱۹۱۵ء) کے انگریزی ترجمے پر تبصرہ کرتے ہوئے بعض انگریز تبصرہ نگاروں نے بھی کہی ہے، لیکن اقبال نے نیٹشے

کی تقلید و تتبع سے بالکل انکار کیا ہے۔ وہ نکلسن (Nicholson) جنھوں نے "اسرار خودی" کا انگریزی زبان میں ترجمہ کیا تھا، کے نام اپنے ایک خط میں لکھتے ہیں:

"بعض انگریز تبصرہ نگاروں نے اس سطحی تشابہ اور تماثل سے جو میرے اور نطشے کے خیالات میں پایا جاتا ہے دھوکا کھایا ہے اور غلط راہ پر پڑ گئے ہیں"۔

(بہ حوالہ عبدالسلام ندوی، اقبال کامل، طبع سوم [اعظم گڑھ: دارالمعارف ۱۹۵۷ء]، ص ۳۰۰)۔

فلسفۂ خودی کے زیرِ اثر آنے کے بعد اقبال کے یہاں فن و شعر کا ایک نیا تصور پیدا ہوتا ہے جس کی وضاحت انھوں نے "اسرارِ خودی" کے ایک باب "در حقیقتِ شعر و اصلاح ادبیات اسلامیہ" میں پیش کی ہے۔ اقبال کے تصورِ خودی اور تصورِ فن کے ساتھ اس کے رشتے پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے مسعود حسین خاں لکھتے ہیں:

"خوب و زشت کی کسوٹی اب اقبال کے لیے 'خودی' ہے۔ حقیقتِ مطلق اقبال کے لیے اب 'حسنِ مطلق' کی حیثیت نہیں رکھتی بلکہ وہ 'فوق خودی' ہے جو تخلیق کے کرب سے بڑی تڑپتی ہے، جس نے کائنات کے ہر وجود کو ایک خودی کی شکل دے دی ہے جو خود اپنی جگہ تخلیقی عمل میں مصروف ہے۔ حسن و فن کا جواز اور استحقاق اب یہ ہوگا کہ وہ خودی کی بالیدگی میں مدد دیں جس طرح صاحبِ خودی فاتحِ فطرت ہے اسی طرح فن کار بھی فطرت کے حسن پر اپنے سوز دروں اور مہارتِ فن سے اضافہ کرتا ہے۔ اس طرح تسخیرِ فطرت کا عمل دو آتشہ ہو جاتا ہے"۔ (ص ۳۰)

وہ مزید لکھتے ہیں:

"اقبال کے خیال میں فن فطرت کی نقالی نہیں۔ وہ فن کو فطرت پر فوقیت دینے کے لیے مجبور تھے، اس لیے کہ ان کے فلسفۂ خودی کے چوکھٹے میں وہی فن کار محمود و مسعود ہے جو اپنے تخلیقی ذہن سے فطرت کے حسن میں اضافہ کر کے اپنی ذات کا ٹھپہ اس پر لگا دیتا ہے"۔ (ص ۳۰ و ۳۱)

فلسفۂ خودی کے جمالیاتی مضمرات میں اقبال کے یہاں فن سے متعلق "جلال اور جمال" کے جو تصورات پائے جاتے ہیں، ان کی جانب بھی مسعود حسین خاں نے اشارہ کیا ہے۔ اقبال جلال اور جمال دونوں کو حسن کی صفت مانتے ہیں اور دونوں کا سرچشمہ 'خودی' کو بتاتے ہیں۔

اقبال کے تصورِ خودی اور تصورِ حسن و فن سے بحث کرنے کے بعد مسعود حسین خاں نے اقبال کے تصورِ شعر کا تفصیلی جائزہ پیش کیا ہے۔ ان کے خیال میں اقبال کا شعر و ادب کی قامت و قیمت ناپنے کا پیمانہ صرف ایک تھا، یعنی یہ کہ وہ کہاں تک "عیارِ زندگی" پر پورا اترتا ہے۔ زیرِ نظر کتاب کے مطالعے سے اقبال کے تصورِ شعر کے بارے میں جو باتیں ہمیں معلوم ہوتی ہیں وہ یہ ہیں:

۱- اقبال 'فن برائے زندگی' کے قائل تھے، لیکن ان کی 'افادیت' اور 'مقصدیت' رسکن، ٹالسٹائی اور حالی کی 'مقصدیت' سے قدرے مختلف تھی۔ ان کا نعرہ دراصل 'ادب برائے خودی' کا نعرہ تھا۔ (ص ۴۳، ۴۴)

۲- وہ شعر کو محض الفاظ کی بازی گری نہیں سمجھتے، بلکہ روایتی فکر اور عقیدے کے مطابق اس ملکہ کو ودیعی اور وہبی شمار کرتے ہیں۔ (ص ۴۴)

۳- اقبال کا نظریۂ شعر کسی منطقی فکر کا نتیجہ نہیں، بلکہ 'مقصدی' فکر کا زائیدہ ہے۔ (ص ۴۵)۔

۴- شعر و فن کے مقاصد میں حقیقت پسند ہونے کے باوجود اقبال کا شعر و فن کا فلسفہ خالص وجدانی ہے۔ (ص ۴۶)

۵- ملکۂ شعر وہبی اور ودیعی ہونے کے باوجود اقبال کے خیال میں پیہم ریاضت کا طالب ہے۔ (ص ۶۰)

متذکرہ کتاب کا دوسرا حصہ اقبال کی عملی شعریات پر مشتمل ہے جس میں مسعود حسین خاں نے اقبال کی لسانی صلاحیت اور شعور، نیز صوتی آہنگ کو مطالعے کا موضوع بنایا ہے۔ اسی کے ساتھ انھوں نے اقبال کے ہیئتی تجربوں کا بھی جائزہ لیا ہے۔

اقبال کی لسانی صلاحیت اور شعور کا جہاں تک تعلق ہے، یہ بھی جانتے ہیں کہ ان کی مادری زبان پنجابی تھی۔ اردو اور فارسی ان کی ثانوی زبانیں تھیں جو علمی و ادبی ورثے میں انھیں ملی تھیں، لہٰذا مسعود صاحب نے یہ بالکل بجا فرمایا ہے کہ خالص لسانیاتی نقطۂ نظر سے وہ "اہلِ زبان" نہیں "زبان داں" تھے، اور زبان داں کو اہلِ زبان کے محاورے اور روز مرہ پر قدرت حاصل کرنے میں جن دقتوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے، اقبال ان سے بری نہیں تھے۔ اکثر ان سے قواعد کی غلطیاں سرزد ہو جاتی تھیں، تذکیر و تانیث میں بھی وہ اکثر دھوکا کھا جاتے تھے، نیز الفاظ و محاورات کے نازک اختلافات اور ان کے برمحل استعمال میں بھی ان سے بعض

اوقات چوک ہو جاتی تھی۔ اقبال کو اپنی ان تمام لسانی کمزوریوں کا شدت سے احساس تھا اور وہ انھیں دور کرنے کی پوری کوشش کرتے رہتے تھے۔ کہا جاتا ہے کہ وہ تذکیر و تانیث کا رسالہ اپنے سرہانے رکھتے تھے۔ داغ کی شاگردی بھی انھوں نے غالباً اسی لیے اختیار کی تھی کہ اہلِ زبان کی سند مل جائے۔ اقبال کی زبان پر اعتراضات کا سلسلہ ان کی زندگی ہی میں شروع ہو چکا تھا۔ اقبال نے ان میں سے بعض اعتراضات کے جواب بھی دیے، لیکن کہیں بھی انھوں نے "اعتدال اور توازن" کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوڑا۔ بقول مسعود حسین خاں "ان کے جوابات کا مطالعہ کرنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کا اساتذہ کے کلام کا مطالعہ بہت وسیع تھا"۔

اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ الفاظ و تراکیب کی سطح پر اقبال کی شاعرانہ زبان ہمیشہ فارسی و عربی آمیز رہی۔ اس کی وجہ یہی ہو سکتی ہے کہ ان کے تمام تر "مصادر اور ماخذ" اسلامی تھے۔ چوں کہ اقبال کے یہاں عربی الفاظ کا استعمال اسلامی فلسفے کے تخلیقی اظہار کے لیے عین مناسب تھا، اس لیے ہندی لفظیات کا استعمال کسی بھی طرح موزوں نہیں ہو سکتا تھا۔ کچھ لوگوں نے "ترانۂ ہندی" اور "نیا شوالہ" کی زبان کا حوالہ دے کر یہ کہا اور افسوس ظاہر کیا تھا کہ وہ اپنی راہ سے بھٹک گئے تھے۔ مسعود حسین خاں نے اقبال پر اس الزام کو قطعاً غلط قرار دیا ہے۔ ان کے خیال میں اپنی فکر کے اظہار کے لیے اقبال نے شروع ہی سے فارسی و عربی لغات کا سہارا لیا ہے۔

یوسف حسین خاں اور مجنوں گورکھپوری کے حوالے سے مسعود حسین خاں نے اقبال کی شاعری کی اس خصوصیت کو سب سے زیادہ نمایاں اور موثر بتایا ہے جس کو مجموعی طور پر "تغزل" کہا جا سکتا ہے، لیکن جیسا کہ مسعود صاحب کا خیال ہے، تغزل کی سب سے اہم خصوصیت اس کی موسیقیت ہوتی ہے جسے شعر کا "صوتی آرکسٹرا" (Phonetic orchestra) کہہ سکتے ہیں۔ یہ بات بالکل واضح ہے کہ شعر کی موسیقیت آوازوں کے صحیح انتخاب اور ان کی موزوں ترتیب، نیز ان کی تکرار اور ان کے مشاقانہ جوڑ توڑ ہی سے پیدا ہوتی ہے۔

اقبال کی شاعری کے صوتی نظام میں اردو کی تقریباً سبھی ممیز آوازیں (صوتیے =Phonemes) شامل ہیں۔ ان میں سے دس مصوتے (Vowels) اور ۳۷ مصمتے (Consonants) ہیں۔ ۶ مصمتی آوازیں یعنی /ف، ق، ز، ژ، خ، غ/ عربی فارسی سے آئی ہیں، باقی تمام آوازیں آریائی ہیں۔ بعض ہند آریائی آوازیں عربی فارسی کے

ساتھ اشتراک رکھتی ہیں۔ اقبال کی شاعری کا صوتی پیٹرن (Pattern) یا صوتی تانا بانا اردو کی انھی ۴۷ آوازوں سے مل کر تیار ہوتا ہے۔ لہٰذا مسعود حسین خاں کا یہ خیال درست ہے کہ ''فارسیت'' کا الزام اقبال کے ''شعری آہنگ'' پر عائد کیا جاسکتا ہے، ''صوتی آہنگ'' پر نہیں۔ اردو کی ایک آواز /ق/ کے تعلق سے مسعود صاحب نے بڑے پتے کی بات کہی ہے، یعنی یہ کہ پنجابی ہونے کی وجہ سے اقبال کی اردو میں /ق/ محض 'حرف' ہے، 'صوت' نہیں۔ ان کے یہاں /ق/ کی سماعی شکل /ک/ ہے۔ مسعود صاحب کا خیال ہے کہ اس کے سماعی پہلو سے بہرہ مند نہ ہونے کی وجہ سے اقبال اسے اپنے صوتی آہنگ میں نہیں کھپا سکتے تھے۔

ہائیت یا ہکاریت (Aspiration) جیسے پھ، بھ، تھ، دھ، وغیرہ اردو کی ایک اہم صوتی خصوصیت ہے، جس سے پنجابی زبان عاری ہے۔ مسعود صاحب کا خیال ہے کہ اقبال جب بھی ہکار یعنی ہائیہ آوازوں سے مرکب الفاظ اپنی شاعری میں استعمال کرتے ہیں تو ان کی ہائیت (ہکاریت) اُن کے صوتی آہنگ سے غائب رہتی ہوگی۔ اقبال کے صوتی آہنگ پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں:

> ''اردو فارسی شاعری کے وسیع مطالعے اور اپنے ذوقِ موسیقی کی بدولت الفاظ کی صوتی قدر و قیمت کا انھیں پورا احساس تھا اور وہ جہاں چاہتے تھے اس کو کمال کے ساتھ استعمال کرتے تھے''۔ (ص ۹۷)

مسعود صاحب کا خیال ہے کہ اقبال نے 'صوت پرستی' نہیں کی ہے، لیکن اصوات اور ان کے تلازمات سے نظم کی کیفیت کو اُجاگر کیا ہے۔

انھوں نے اقبال کے ابتدائی دور کی دو نظموں ''ایک شام'' (دریائے نیکر، ہائیڈل برگ کے کنارے پر) اور ''حقیقتِ حسن'' کے صوتیاتی تجزیے سے یہ بات ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ ''صوت و معنی'' کس طرح ہم آہنگ ہوجاتے ہیں۔ ان کے خیال میں ''ایک شام'' میں اصوات نے معنی کا مکمل طور پر ساتھ دیا ہے۔ اس نظم کی غالب مصمتی آوازیں (Dominant consonant sounds) /خ/، /ش/، /س/ اور /م/ ہیں جن کا اجتماع اس نظم کے کلیدی لفظ ''خاموش'' میں پایا جاتا ہے۔ ان آوازوں کی مدد سے اقبال نے ماحول کی خاموشی اور قدرت کے خارجی مظاہر و مناظر میں پائے جانے والے سکوت و سکون کی بڑی کامیابی کے ساتھ عکاسی کی ہے۔

'اقبال کی نظری و عملی شعریات' کا آخری حصہ اقبال کے ہیئتی تجربوں سے متعلق

ہے۔ بہ قول مسعود حسین خاں اقبال کے ہیئتی تجربات کا سلسلہ انگریزی شاعری کے زیر اثر قیام یورپ کی نظموں سے شروع ہوتا ہے، لیکن جیسا کہ مسعود صاحب کا خیال ہے، اقبال کے یہاں ہیئتی تجربے عملی طور پر کسی نئی ہیئت کے اضافے یا مقررہ اوزان سے روگردانی کی حد تک نہیں پائے جاتے۔ یہ ضرور ہے کہ انھوں نے اصناف سخن کو نئے مطالب و مفاہیم کی ادائیگی کے موافق بنانے کے لیے اشعار یا بندوں کی تعداد میں حسب ضرورت تبدیلی پیدا کی ہے۔ یہ تبدیلی نظموں میں بھی دیکھنے کو ملتی ہے اور غزلوں میں بھی۔ ان کی نظمیں ''صدائے درد''، ''شمع''، ''صبح کا تارا''، ''بچہ اور شمع'' وغیرہ ہیئتی ردوبدل کی اچھی مثالیں ہیں۔ اقبال نے اپنی غزلوں میں ہیئت کی تبدیلی کے جو تجربے کیے ہیں ان سے ان کی بعض غزلیں نظم نما بن گئی ہیں۔ اسی طرح ہیئتی تجربوں سے بعض نظموں میں غزل کی فضا اور نغمگی کا احساس ہوتا ہے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ جہاں تک ہیئت شعر کا تعلق ہے، بہ حیثیت مجموعی اقبال نے روایات شعر کو مقدم سمجھا ہے، اور جیسا کہ مسعود حسین خاں کا خیال ہے، ''صرف کہیں کہیں مغربی ادبیات کی ہیئت نظم سے متاثر ہو کر اردو شاعری کی ہیئتوں میں جزوی ترمیمات کر لی ہیں۔ بعض اوقات مختلف ہیئتوں کو مرکب کر دیا ہے اور بغیر مطلع اور مقطع کی غزلیں لکھی ہیں۔ عام طور پر اقبال نے ایک نظم میں ایک ہی بحر کا استعمال کیا ہے، لیکن ابتدا سے انھوں نے بعض نظموں میں خوب صورتی کے ساتھ ایک سے زائد بحروں سے کام لیا ہے''۔

جیسا کہ شروع میں کہا گیا ہے، 'اقبال کی نظری و عملی شعریات' اقبال کے تصور فن و شعر اور زبان و آہنگ پر ایک نہایت اہم اور عالمانہ تصنیف ہے اور اقبالیات میں ایک گراں قدر اضافے کی حیثیت رکھتی ہے۔ اقبال شناسی کے اس اہم پہلو پر مزید کام کرنے والوں کے لیے یہ کتاب نشانِ راہ کا کام دے سکتی ہے۔ جیسا کہ ہم جانتے ہیں اسلوبیات اقبال پر لسانیاتی نقطۂ نظر سے ابھی بہت کم کام ہوا ہے اور اقبال کے کلام کا صوتیاتی مطالعہ و تجزیہ تو ابھی اپنی بالکل ابتدائی منزل میں ہے۔ مسعود حسین خاں کی یہ تصنیف نہ صرف اقبال کے تصورِ فن و شعر کا مدلل احاطہ کرتی ہے، بلکہ کلام اقبال کے لسانیاتی و اسلوبیاتی، بالخصوص صوتیاتی تحلیل و تجزیے کی ایک نئی جہت کی نشان دہی بھی کرتی ہے، جس میں مزید تحقیق و جستجو کی ابھی کافی ضرورت بھی ہے اور گنجائش بھی۔

(مسعود حسین خاں [۱۹۱۹ تا ۲۰۱۰ء] کی زندگی میں لکھا گیا اور ماہنامہ 'جامعہ' [نئی دہلی]، جلد ۸۴، شمارہ ۱، بابت جنوری ۱۹۸۷ء میں شائع ہوا)۔

نشاطِ آبلہ پائی

سفرنامے

اَن دیکھی دنیاؤں کو دیکھنے کی خواہش انسان کے دل میں ہمیشہ سے جاگزیں رہی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہیونگ سانگ، کولمبس، مارکو پولو، ابن بطوطہ اور البیرونی جیسے سیاحوں کے نام آج ہمارے ذہنوں پر نقش ہو کر رہ گئے ہیں۔ عہدِ حاضر میں ذرائع آمد و رفت کی سہولتوں نے سیر و سیاحت کو بے حد آسان بنا دیا ہے۔ اب انسان چشم زدن میں ایک ملک کی سرحدیں پھلانگ کر دوسرے ملک میں داخل ہو جاتا ہے۔ آج سفر کے مقاصد بھی مختلف النوع ہیں، مثلاً نجی، تعلیمی، علمی، سیاسی، کاروباری، مذہبی فریضے کی ادائیگی، تلاشِ معاش یا محض 'ہوسِ سیر و تماشا'۔ آج کی تلون اور ہنگامہ خیز زندگی اور اس کی بڑھتی ضرورتیں، سکڑتے سمٹتے فاصلے، ارضی قربتیں، اور 'جہانِ دیگر' کو دیکھنے کا تجسس بھی انسان کو سفر کے لیے اکساتا ہے۔

سفر میں پیش آنے والے حالات و واقعات، شب و روز کے احوال، نیز مشاہدات و تاثرات اور تجربات کو قلم بند کرنے کی روایت بھی کافی پرانی ہے۔ دنیا کی ہر بڑی اور ترقی یافتہ زبان میں سفرنامے لکھے گئے ہیں، اور یہ سلسلہ آج بھی جاری ہے۔ اردو زبان میں بھی سفر ناموں کا وقیع سرمایہ اکٹھا ہو گیا ہے، اور روز بروز اس میں اضافہ ہوتا جا رہا ہے۔ حالیہ دنوں میں (۲۰۰۷ء میں) ہندوستان میں 'نشاطِ آبلہ پائی' (اطہر صدیقی)، اور پاکستان میں '...سورج کو ذرا دیکھ!' (رفیع الدین ہاشمی) دو ایسے سفرنامے شائع ہوئے ہیں جن سے اردو میں سفرنامہ نگاری کی نئی جہت کا پتا چلتا ہے۔ یہ سفرنامے اپنی ادبی، فنی، اور بیان و اظہار کی متنوع خوبیوں کی وجہ سے بلاشبہ اردو کے بہترین سفرناموں میں شمار کیے جا سکتے ہیں۔

اول الذکر سفرنامے 'نشاطِ آبلہ پائی' کے مصنف پروفیسر اطہر صدیقی ہیں جو اگر

چہ بائیولوجیکل سائنسز سے پیشہ ورانہ دلچسپی رکھتے ہیں، لیکن ادبی ذوق ان کے اندر کوٹ کوٹ کر بھرا ہوا ہے۔ ان کی ولادت اور ذہنی تربیت مغربی یوپی کے شہر سہارنپور میں ہوئی اور علی گڑھ نے ان کے ادبی ذوق کو جلا بخشی جہاں وہ وظیفۂ حسن خدمت پر سبک دوش ہونے کے بعد مستقلاً سکونت پذیر ہیں۔

اطہر صدیقی نے اگرچہ تخلیقی ادب میں کوئی کارنامہ انجام نہیں دیا، لیکن ان کی غیر افسانوی ادبی تحریریں خاکوں اور سفرناموں کی شکل میں برابر منظر عام پر آتی رہی ہیں، چنانچہ اگر یہ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کہ ان کی تصنیفی زندگی کا آغاز انھیں تحریروں سے ہوا۔ علی گڑھ مسلم یونیورسٹی سے ریٹائرمنٹ کے بعد اطہر صاحب نے اپنی زندگی کے سفر کی روداد بھی قلم بند کرنا شروع کی جس نے خودنوشت کی شکل اختیار کر لی اور ۲۰۰۳ء میں 'کیا میری حیات کیا' کے نام سے دو حصوں میں شائع ہوئی۔ اس خودنوشت کی علمی و ادبی حلقوں میں خاطر خواہ پذیرائی ہوئی اور لوگوں نے مصنف کو دل کھول کر داد دی۔ متذکرہ خودنوشت میں اطہر صاحب نے ان ملکوں اور شہروں کا بھی قدرے تفصیل سے ذکر کیا ہے جہاں جہاں وہ گئے اور قیام کیا، مثلاً انھوں نے امریکا، برطانیہ، فرانس، جرمنی، اٹلی، یونان، سوئٹزرلینڈ، پولینڈ، ترکی، نائجیریا، ملیشیا، لیبیا، کویت، سعودی عرب اور پاکستان جیسے ملکوں کے احوال و واقعات اور نیویارک، لندن، پیرس، فرینکفرٹ، جینیوا، فلورنس، روم، وینس، ویلنگٹن سٹی، ایتھنس، وارسا، کوپکان، استانبول، طرابلس، مکہ معظمہ، مدینہ منورہ، کراچی اور لاہور جیسے شہروں کے بارے میں اپنے مشاہدات و تاثرات اس خودنوشت میں نہایت خوبصورت اور دلچسپ انداز میں بیان کیے ہیں۔

اطہر صدیقی کو سیر و سیاحت اور نئی نئی جگہیں دیکھنے کا شوق اوائلِ عمری سے ہی رہا ہے۔ خوش قسمتی سے انھیں اس کے مواقع بھی ملتے گئے۔ لہٰذا جب 'مسافر نواز' موجود ہوں اور 'شجر سایہ دار' بھی میسر آتے جائیں تو لطفِ صحرا نوردی دوبالا ہو جاتا ہے، چنانچہ صحرا نوردی کے اسی لطف کو شیئر کرنے کے لیے 'نشاطِ آبلہ پائی' کی تخلیق عمل میں آئی۔

'نشاطِ آبلہ پائی' دراصل چھے سفرناموں کا مجموعہ ہے جن میں الگ الگ عنوانات کے تحت کراچی، بیجنگ، ژیان، امریکا، انگلستان اور ہسپانیہ (اسپین) کے اسفار کا ذکر شامل ہے۔ یہ تمام سفرنامے اطہر صدیقی نے گذشتہ تین چار سال کے دوران یعنی اپنی خودنوشت

'میں کیا میری حیات کیا' کی ۲۰۰۳ء میں اشاعت کے بعد تحریر کیے ہیں۔ ان سفرناموں میں وہ تمام خوبیاں موجود ہیں جن کی ایک اچھے سفرنامہ نگار سے توقع کی جاسکتی ہے۔ انھوں نے جن ملکوں اور شہروں کی سیر کی اور جن مقامات کو اپنی چشمِ وا سے دیکھا وہاں کی تاریخ وثقافت ،سماجی وتہذیبی حالات ، نیز عصری میلانات ورجحانات کو بیان کرنے کے علاوہ وہاں کے لوگوں کے رہن سہن، آدابِ معاشرت، طرزِ زندگی، عادات واطوار، خلوص واخلاق، رسم و رواج ، مزاج اور روایات کا بھی ذکر کیا ہے۔ علاوہ ازیں مصنف نے اپنے مشاہدات و تاثرات اور تلخ وشیریں تجربات کو بھی نہایت سچائی کے ساتھ بیان کیا ہے، نیز عصری مسائل اور سیاسی منظرنامے پر تبصرہ کرنے سے بھی گریز نہیں کیا ہے۔ زیرِ تذکرہ سفرناموں کے مطالعے سے مصنف کے نقطۂ نظر، اسلوبِ فکر، تجزیاتی انداز، ذہنی رویے، عقیدے اور جمالیاتی طرزِ احساس کا بھی پتا چلتا ہے۔

اگر ہم سفرناموں کے اجزائے ترکیبی پر غور کریں تو کسی بھی سفرنامے کے موٹے طور پر تین اجزا قرار دیے جاسکتے ہیں: ابتدائی (آغازِ سفر)، درمیانی (قیام/ مدتِ قیام) اور آخری (اختتامِ سفر)۔

سفرنامے کے ابتدائی حصے میں جو آغازِ سفر کہلاتا ہے مصنف سفر کا مقصد بیان کرتا ہے اور ان محرکات کا ذکر کرتا ہے جن کے تحت یہ سفر درپیش ہوا۔ سفر کی تیاریوں کا بھی ذکر کیا جاتا ہے، اور اگر بیرونی سفر ہے تو ویزا وغیرہ کی مشکلات بھی بیان کی جاتی ہیں۔ اس کے بعد گھر سے روانہ ہونے اور ٹرین یا ہوائی جہاز پر سوار ہونے کا ذکر ہوتا ہے۔ پھر دورانِ سفر کے احوال بیان کیے جاتے ہیں، یعنی کہاں کہاں Transit میں رکے، کن کن حالات وواقعات اور ذہنی کیفیات سے دوچار ہوئے، نیز سفر میں کتنا وقت صرف ہوا، وغیرہ۔ سفرنامے کا ابتدائی حصہ منزلِ مقصود پر پہنچ جانے کے ذکر کے ساتھ ختم ہوجاتا ہے۔ سفرنامے کا درمیانی حصہ مرکزی حصہ ہوتا ہے، جس میں دورانِ سفر جہاں مصنف کا قیام ہوتا ہے وہاں کے شب و روز کے احوال وواقعات بیان کیے جاتے ہیں۔ یہ سفرنامے کا سب سے اہم حصہ ہوتا ہے۔ اس حصے میں قابلِ دید مقامات کی سیر کا ذکر ہوتا ہے یا جس مقصد کے لیے سفر کو عملی جامہ پہنایا گیا ہے اس کا بیان ہوتا ہے، نیز وہاں کے لوگوں کے رہن سہن، طور طریقوں، اخلاق و عادات، مزاج وروایات اور سماجی وتہذیبی حالات کا ذکر ہوتا ہے۔ سفرنامے کے اسی حصے

میں مصنف اپنے مشاہدات وتاثرات پیش کرتا ہے اور سفر کے دوران حاصل ہونے والے تجربات کا ذکر کرتا ہے۔ سفرنامے کا یہ حصہ خاصا طویل، لیکن دلچسپ ہوتا ہے۔ سفرنامے کے تیسرے اور اختتامی حصے میں سیاح اس سرزمین کو الوداع کہتا ہے جہاں اس نے چند روز، چند ہفتے یا چند ماہ سیر وسیاحت میں گذارے۔ اس حصے میں وہ یہ جتانے کی کوشش کرتا ہے کہ وہ کب اور کیسے (کس فلائٹ یا ٹرین سے) ڈھیر ساری خوبصورت یادوں کے ساتھ بخیر وعافیت اپنے گھر یا وطن واپس لوٹ آیا، نیز راستے میں اسے کن کن مراحل سے گذرنا پڑا، سفر آرام وسکون سے گذرا یا راہ میں کوئی دشواری پیش آئی، وغیرہ۔ سفرنامے کا یہ حصہ نسبتاً مختصر ہوتا ہے۔

'نشاطِ آبلہ پائی' کے زیر تذکرہ سفرنامے اپنے اجزائے ترکیبی (آغاز، قیام، اختتام) کے لحاظ سے نہایت مکمل ومربوط اور مرتب ہیں۔ انھیں پڑھنے کے بعد قاری ایک نئے جمالیاتی تجربے سے گذرتا ہے، اس کے اندر تجسس پیدا ہوتا ہے، اس کی معلومات میں اضافہ ہوتا ہے اور زبان کے حوالے سے اس کے World view میں بھی وسعت پیدا ہوتی ہے۔ علاوہ ازیں ان تمام مقامات کی سیر کی خواہش اس کے دل میں کروٹیں لینے لگتی ہے جن کی سیر مصنف کر چکا ہے۔

'نشاطِ آبلہ پائی' کا پہلا سفرنامہ ''کراچی یاترا'' ہے جو فروری ۲۰۰۴ء میں قلم بند کیا گیا۔ اطہر صدیقی ۶ رجنوری ۲۰۰۴ء کو کراچی کے سفر پر روانہ ہوئے تھے اور وہاں انھوں نے تقریباً تین ہفتے قیام کیا تھا۔ اس سفر کے شب وروز کے احوال وواقعات جیسے تھے ویسے ہی انھوں نے بیان کر دیے ہیں۔ کراچی کے دوران قیام میں اطہر صاف نے جو تاثرات قائم کیے اور جن تجربات سے وہ گذرے وہ بھی اس سفرنامے کا حصہ بن گئے ہیں۔ وہ کراچی پہلی بار ۱۹۵۴ء میں گئے تھے اور اب پچاس سال بعد ان کا کراچی کا یہ سفر، ان کے بقول ''کسی یاترا کی طرح محسوس ہوا... اور بہت سی حسین یادیں ساتھ لایا'' (ص ۵۰)۔ وہاں اپنے عزیز واقربا اور احباب سے مل کر انھیں جو بے پایاں خوشی حاصل ہوئی اس کا والہانہ اظہار انھوں نے اس سفرنامے میں کیا ہے۔ اطہر صاحب اہلِ کراچی کے خلوص واخلاق سے بے حد متاثر ہوئے اور ان کی مہمان نوازی، خاطر تواضع اور ضیافت کی دل کھول کر تعریف وتوصیف کی ہے۔ لیکن کراچی کی ایک شاہراہ پر گاڑی چھینے جانے کا جو ناخوشگوار واقعہ ان کے ساتھ پیش آیا اس کی تلخ

یادیں ان کے ذہن سے محو نہ ہو سکیں (اگرچہ ان کی حاضر دماغی، چابک دستی اور مستعدی کی وجہ سے لٹیرے اپنے مقصد میں کامیاب نہ ہو سکے تھے!)۔اس واقعے نے ان کے ذہن پر جو تاثر قائم کیا اس کا ذکر انھوں نے ''کراچی یاترا'' میں قدرے تفصیل سے کیا ہے۔

اس سفر کے دوران اطہر صدیقی کراچی میں قائم شدہ سرسید یونیورسٹی آف سائنس اینڈ ٹکنولوجی بھی دیکھنے گئے جو ظلِ احمد نظامی کی انتھک کوششوں اور بعض مخیّر دوستوں کی تعلیم سے دلچسپی کا ثمرہ ہے۔اس کی اوائلی شکل سرسید پولی ٹیکنک تھی۔آج اس یونیورسٹی میں انجینئرنگ کے مختلف مضامین، مثلاً کمپیوٹر، بائیو میڈیکل انجینئرنگ وغیرہ کی اعلیٰ تعلیم دی جاتی ہے۔ یہاں ان کی ملاقات علی گڑھ کے متعدد پرانے فارغین سے ہوئی جنھوں نے علی گڑھ اولڈ بوائز ایسوسی ایشن بنا رکھی ہے۔ جدید اور ٹکنیکل تعلیم کے فروغ میں ان کی کوششیں لائقِ تحسین ہیں۔ اطہر صاحب کو کراچی کے ایک دوسرے تعلیمی ادارے ہمدرد یونیورسٹی کو بھی دیکھنے کا اتفاق ہوا۔وہ اس یونیورسٹی کے انتہائی خوبصورت کیمپس (مدینۃ الحکمہ) اور وہاں کے پرسکون علمی ماحول کو دیکھ کر بے حد متاثر ہوئے اور اس کے بانی حکیم محمد سعید (شہید) کے لیے دعائے مغفرت کی جو اسی کیمپس کے ایک گوشے میں آسودۂ خاک ہیں۔

اس سفر کے دوران اطہر صدیقی نے نہ جانے کتنے ظہرانوں اور عشائیوں میں شرکت کی اور نہ جانے کتنے اہلِ علم و ادب سے ان کی ملاقاتیں ہوئیں جن میں سے چند شخصیات کا ذکر انھوں نے اس سفرنامے میں کیا ہے، مثلاً جمیل جالبی، مشفق خواجہ، مشتاق یوسفی، ظلِ احمد نظامی، لطیف الزماں خاں، محمد علی صدیقی، وغیرہ۔

''کراچی یاترا'' مصنف کے گوناگوں مشاہدات و تاثرات کے ذکر سے پُر ہے۔ علاوہ ازیں مصنف نے وہاں کے عصری مسائل اور سیاسی منظرنامے پر بھی اپنے موقف کا اظہار کیا ہے اور اپنا نقطۂ نظر پیش کرنے میں قطعی تامل سے کام نہیں لیا ہے۔وہاں کے تعلیمی نظام کا بھی اطہر صدیقی نے بہ نظرِ غائر جائزہ لیا ہے اور عام سماجی حالات اور طرزِ زندگی پر بھی ان کی بہت گہری نظر رہی ہے۔جن شخصیات نے انھیں متاثر کیا ان کی تعریف و توصیف میں انھوں نے بخل سے کام نہیں لیا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اطہر صاحب نے ہر جگہ حقیقت نگاری سے کام لیا ہے اور اس سفر کے دوران انھوں نے جیسا دیکھا اور محسوس کیا وہی

راست اسلوب میں بیان کر دیا ہے۔

'نشاطِ آبلہ پائی' کے اگلے دو سفرناموں میں چین کے اسفار کا ذکر ہے۔ "مشرق سے ہو بیزار نہ مغرب سے حذر کر" اطہر صدیقی کا سفرنامۂ بیجنگ ہے، اور "ژیان: چین کا ایک قدیم و جدید شہر" میں انھوں نے ژیان کی سیر کے احوال قلم بند کیے ہیں۔ ان دونوں مقامات کی سیر و سیاحت انھوں نے ۲۰۰۴ء میں کی تھی۔ چین کا سفر ان کے لیے کسی طلسماتی اور پر اسرار دنیا کی سیر سے کم نہ تھا۔

اطہر صاحب چین کی تاریخ بیان کرتے ہوئے کہ یہ ملک پانچ چھے ہزار سال پرانا ہے، اور یہ بتاتے ہوئے کہ ۱۲۱۵ء میں چنگیز خاں نے بیجنگ کو جو چین کا دارالحکومت ہے، نذرِ آتش کر دیا تھا اور ہر ذی روح کو موت کے گھاٹ اتار دیا تھا، لکھتے ہیں کہ "آج بیجنگ اپنی روایتی دلکشی، تاریخی مقامات، حسین عمارات اور قابلِ دید تعمیرات کی وجہ سے دنیا بھر میں سیاحوں کی دلچسپی کا مرکز ہے" (ص ۶۱)۔ بیجنگ شہر کی خوبصورتی، دلکشی اور زیبائی کا ذکر کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں کہ "یہ سب نتیجہ ہے پچاس سالہ اشتراکی نظم و نسق میں رہنے کا" (ایضاً)۔ اطہر صاحب نے بیجنگ کی عمارتوں، سڑکوں، باغوں اور پھولوں کا ذکر نہایت تفصیل سے کیا ہے۔ ان کے خیال میں "بیجنگ باسیوں کو پھولوں سے کچھ زیادہ ہی والہانہ شوق ہے" (ص ۶۲)۔ انھوں نے بیجنگ کے پھولوں کے بازار لائی تائی کا بھی ذکر کیا ہے جہاں دنیا بھر سے برآمد کیے گئے انواع و اقسام کے پھولوں کی دکانیں آراستہ کی جاتی ہیں۔ ان پھولوں کو دیکھنے اور خریدنے کے لیے لوگوں کا ہجوم لگا رہتا ہے۔

بیجنگ میں قدیم عمارتیں، عبادت گاہیں، معابد، محلات اور میوزیم اس کثرت سے پائے جاتے ہیں کہ انھیں بہ یک نظر دیکھنے کے لیے بھی کافی وقت درکار ہے، تاہم مصنف نے بیجنگ اور اس کے قرب و جوار میں جن قابلِ دید مقامات کی سیر کی ان میں شہرِ ممنوع (Forbidden City)، تیان آنمن اسکویر، ماؤزے ڈونگ کا موسولیم اور اس کے قرب میں واقع میوزیم، ٹمپل آف ہیون، سمر پیلیس، مصنوعی کُنمنگ جھیل، قدیم مینار، عظیم دیوارِ چین اور ڈونگسی مسجد قابلِ ذکر ہیں۔ ان میں سے ہر مقام کی تاریخ بیان کی گئی ہے اور اس کی موجودہ صورت و ہیئت اور اہمیت پر اتنے دلکش انداز سے روشنی ڈالی گئی ہے کہ انھیں دیکھنے کے لیے دل بے چین ہو جاتا ہے۔

چین کے ایک دوسرے قدیم شہر ژیان کی منظر کشی بھی نہایت خوبصورت انداز سے کی گئی ہے اور وہاں کے قابلِ دید مقامات کی سیر کا حال بھی تفصیل سے بیان کیا گیا ہے۔ ژیان کی تاریخ بھی اتنی ہی پرانی ہے جتنی چین کی، لیکن یہ ایک جدید شہر بھی ہے۔ مصنف کے قول کے مطابق "ژیان کا کلچر چین اور اسلامی ثقافت کا ایک مشترکہ نمونہ پیش کرتا ہے" (ص ۱۲۳)۔ مصنف نے ژیان کی قدیم مسجد المسجد الکبیر بھی دیکھی جو تقریباً ساڑھے بارہ سو سال پرانی ہے۔ بقول مصنف "یہ مسجد ۷۴۲ء میں تانگ سلطنت کے زمانے میں تعمیر ہوئی تھی" (ص ۱۲۸)۔ مسجد الکبیر شہر ژیان کی گھنی مسلم آبادی والے علاقے 'مسلم کوارٹر' میں واقع ہے جس کا رقبہ کافی وسیع ہے۔ اطہر صدیقی کی اس اطلاع سے قارئین کو یقیناً حیرت ہوگی کہ "چین میں کئی صوبوں میں... عورتیں مسجد میں امامت کے فرائض ادا کرتی ہیں" (ص ۱۳۰)۔ سیاسی جبر کی وجہ سے چین میں مسلمانوں کی جو زبوں حالی ہے اس کا ذکر بھی اس سفر نامے میں ملتا ہے۔

'نشاطِ آبلہ پائی' کے چوتھے سفر نامے کا عنوان ہے "مشرق مشرق ہے اور مغرب مغرب!" جو ۲۰۰۶ء میں لکھا گیا۔ اس میں امریکا کے شب و روز کے احوال بیان کیے گئے ہیں اور وہاں کی زندگی اور طرزِ بود و ماند کا نقشہ کھینچا گیا ہے۔ اطہر صدیقی امریکا کئی بار گئے اور وہاں کے حالات اور اسلوبِ زیست کا انھوں نے بڑی باریک بینی اور گہرائی سے مشاہدہ کیا اور ایک وقت ایسا آیا جب انھیں وہاں کا گرین کارڈ پیش کیا گیا، لیکن اسے انھوں نے قبول نہیں کیا اور "لیتے نہیں گئے" (ص ۱۵۳)۔ انھوں نے امریکا کی پُر آسائش، آسودہ حال اور عیش و آرام کی زندگی پر علی گڑھ کے مکھی، مچھر اور دھول سے آلودہ شب و روز کو ترجیح دی جہاں بجلی بھی کئی کئی گھنٹے غائب رہتی ہے۔ اطہر صاحب کے اس فیصلے سے ان کی طرزِ فکر اور زندگی جینے اور گذارنے کے بارے میں ان کے مخصوص نظریے اور نقطۂ نظر کا پتا چلتا ہے۔

اطہر صدیقی نے انگلستان کا سفر جولائی ۲۰۰۵ء میں کیا اور وہاں سات ہفتے گذارے۔ اگرچہ انگلستان بھی وہ اس سے پہلے کئی بار جا چکے تھے، لیکن اپنے بیٹے سہیل کی بہ سلسلۂ ملازمت لندن کے ایک نواحی علاقے کوبھم میں قیام کی وجہ سے اس بار انھوں نے لندن سمیت انگلستان کے کئی شہروں کی خوب جی بھر کر سیر کی، پھر وہیں سے وہ اسپین (ہسپانیہ)

اندلس) کے لیے روانہ ہو گئے جسے دیکھنے کی خواہش ان کے دل میں عرصہ دراز سے تھی۔

سفرنامہ "سات ہفتے انگلستان میں" دوسرے سفرناموں سے ذرا مختلف ہے کیوں کہ اس میں انگلستان کے ان تاریخی اور قابلِ دید مقامات کی سیر کا ذکر نہیں کیا گیا ہے یا ان کے بارے میں زیادہ تفصیل سے نہیں بیان کیا گیا ہے جنھیں اطہر صاحب پہلے دیکھ چکے ہیں۔ اس کی وجہ غالباً یہی ہو سکتی ہے کہ دوسرے سفرنامہ نگار قبلاً ان کے بارے میں بہت کچھ لکھ چکے ہیں۔ تاہم برٹش میوزیم، آکسفرڈ یونیورسٹی، ہیمپٹن کورٹ پیلیس، باتھ شہر، رومن حمام، اسٹون ہنج، رائل کیو گارڈنز، نیز ولٹن شہر کی سیر اور دریائے ٹیمز میں کشتی بانی کے جو مناظر پیش کیے گئے ہیں وہ بے حد تجسس آمیز و دلچسپ ہیں اور پُر از معلومات بھی۔

اس سفرنامے میں اطہر صدیقی نے لندن کے ایک علاقے ساؤتھ ہال کا بھی نقشہ کھینچا ہے جہاں ہندوستانیوں، پاکستانیوں اور بنگلا دیشیوں کی اکثریت ہے اور سکھ بڑی تعداد میں بسے ہوئے ہیں۔ یہ بھی لوگ آپس میں مل جل کر رہتے ہیں۔ یہاں مندر، مسجد اور گرودوارہ بھی ہے اور ہندوستانی اشیا، کھانوں پکوانوں اور مٹھائیوں کی دکانیں بھی بھی رہتی ہیں۔ ساؤتھ ہال کے بارے میں یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

> "ہم لوگ ساؤتھ ہال پہنچے تو ایسا لگا کہ لندن سے ایک ہی لمحے میں ہم سروجنی نگر یا لاجپت نگر کے کسی علاقے میں پہنچ گئے ہیں۔ سڑکوں پر بھیڑ اور دکانیں بالکل دہلی کے کسی بازار کی یاد تازہ کر دیتی ہیں... دکانوں پر مٹھائیاں اور کھانے بکتے ہوئے... ساؤتھ ہال میں... مشکل سے کوئی سفید فام انگریز نظر آتا ہے۔ پورے علاقے اور ہوا میں ایک ہندوستانی یا ایشیائی ماحول... ساؤتھ ہال ایک ایسا علاقہ نظر آیا جہاں ہندوستانی، پاکستانی اور بنگلا دیشی ایک ہی ساتھ اچھے دوستوں اور پڑوسیوں کی طرح رہتے ہیں۔"
>
> ("سات ہفتے انگلستان میں"، ص ۱۲۶)

ممالکِ غیر میں جا کر جو لوگ آباد ہو گئے ہیں انھیں اپنا گھر، کوچہ، وطن سب کچھ یاد آتا ہے۔ امریکا کی طرح انگلستان میں بھی انھیں ایسے تارکینِ وطن ملے جن کے دلوں سے اپنے وطن کی یادیں محو نہ ہو سکیں۔

جیسا کہ اوپر کہا گیا ہے کہ اطہر صدیقی انگلستان سے براہِ راست اسپین کے سفر

پروانہ ہو گئے تھے۔ اسپین کا یہ ان کا پہلا سفر تھا۔ اسلامی تاریخ میں ہسپانیہ/اندلس (اسپین) کا جو مقام ہے اس سے ہر اہل علم واقف ہے، چنانچہ اطہر صاحب کے دل میں مدت مدید سے ہسپانیہ کو دیکھنے کی تڑپ موجود تھی۔ اسپین کا سفر انھوں نے ۲۰۰۵ء میں کیا اور وہاں کے تین بڑے شہروں: غرناطہ، قرطبہ اور اشبیلیہ میں چھے دن گذارے۔ ان تاریخی مقامات کی سیر کے احوال انھوں نے اپنے سفرنامے "اندلس کا شاندار ماضی" میں قلم بند کر دیے ہیں۔

ہسپانیہ پہنچنے پر ان کی پہلی منزل تھی شہر غرناطہ (Granada) جس کے حسن اور شان و شوکت کا ذکر انھوں نے اس سفرنامے میں بالتفصیل کیا ہے اور ان خوبصورت مساجد کا بھی ذکر کیا ہے جو اب گرجا گھروں میں تبدیل کر دی گئی ہیں۔ ہسپانیہ کی اسلامی تاریخ میں الحمرا کو ایک خاص اہمیت حاصل ہے۔ نصریہ خاندان کے بادشاہوں کا یہ شاہی محل غرناطہ کے ایک پہاڑ کی چوٹی پر واقع ہے جس کا رنگ سرخ ہے۔ اس کی تعمیر تیرھویں صدی عیسوی میں غرناطہ کے سلطان محمد ابن الاحمر ابن نصر (۱۲۳۲ تا ۱۲۷۳ء) کے عہد حکومت میں عمل میں آئی۔ اسی لیے اس شاہی محل کو 'الحمرا' کہتے ہیں۔ نصریہ خاندان کے نام پر اسے 'نصریہ محل' بھی کہتے ہیں۔ الحمرا کے محل اور وہاں کے تاریخی آثار جو تقریباً ساڑھے سات سو سال پرانے ہیں اور ہسپانیہ میں مسلمانوں کے عروج اور ان کے شان دار ماضی کی نشانیاں ہیں، انھیں دیکھنے کے لیے دنیا بھر سے سیاح آتے ہیں۔ اطہر صاحب کے قول کے مطابق ان آثار قدیمہ کو دیکھنے کے لیے "ایک دن میں صرف آٹھ ہزار لوگوں کو اجازت ہے" (ص ۱۹۸)۔ انھوں نے یہ بھی اطلاع دی ہے کہ "ہسپانیہ کی آبادی کل چار کروڑ ہے اور وہاں سالانہ پانچ کروڑ سیاح آتے ہیں" (ص ۱۹۵)۔

الحمرا، جس کا "رومانی سا تصور" بچپن سے اطہر صاحب کے ذہن کے کسی گوشے میں محفوظ ہو گیا تھا، زمان و مکاں کی قیود سے آزاد ہو کر ان کے روبرو تھا جسے دیکھ کر وہ مبہوت و مسحور اور ششدر رہ گئے۔ نوک قلم نے ان کے جذبات کی یوں ترجمانی کی:

> "یہ محل الاندلس کے مور بادشاہوں کی نہ صرف شان اور آن بان بلکہ ان کی تہذیب و شائستگی، سلیقہ مندی، موشگافی، لطافت و نزاکت مزاج اور ان کے تمدن و ثقافت کا بہترین نمونہ ہے۔ میرے قلم میں نہ طاقت ہے، نہ میرے پاس وہ الفاظ ہیں جن سے الحمرا کے محلوں کی خوبصورتی کو زیب

قرطاس کر گئیں۔" ("اندلس کا شاندار ماضی"، ص ۲۰۰)

تاریخ کے اس بے بہا اثاثے اور حسن و جمال کے اس بے مثال پیکر، نیز فنِ تعمیر کے اس نادر الوجود نمونے سے محظوظ ہونے اور غرناطہ کے بعض دوسرے قابلِ دید مقامات کی سیر کا لطف اٹھانے کے بعد اطہر صدیقی ہسپانیہ کے ایک دوسرے تاریخی شہر قرطبہ (Cordoba) کی سیر کے لیے روانہ ہو گئے۔ غرناطہ اور قرطبہ کی تاریخ بیان کرتے ہوئے اور ہسپانیہ میں مسلمانوں کے شان دار ماضی کا ذکر کرتے ہوئے انھوں نے مسجد قرطبہ کا ذکر بھی انتہائی فرطِ مسرت سے کیا ہے۔ وہ اس کی عظمت و حشمت، شان و شوکت، جاہ و جلال اور خوبصورتی سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکے۔ ان کی زبانِ خامہ سے یہ الفاظ ادا ہوئے:

> "پہلا تاثر مسجد کے اندر پہنچ کر یہ ہوتا ہے جیسے ہم کسی اور ہی دنیا میں آ گئے، باہری دنیا سے مختلف... اس مقدس مقام کو دیکھ کر انسان اس کی عظمت کا قائل تو ہو ہی جاتا ہے، مسجد کے جلال و جمال کا شدت سے احساس ہوتا ہے... گو وہاں پہنچ کر آنکھوں میں نور سا آ جاتا ہے، لیکن اس تعمیر کو بیان کرتے وقت زبان گونگی ہونے لگتی ہے اور قلم اس کی خوبصورتی کو رقم کرنے سے قاصر نظر آتا ہے۔" (ایضاً، ص ۲۲۱)

ہسپانیہ میں عیسائیوں کے ہاتھوں مسلمانوں کی شکست اور اسلامی حکومت کے خاتمے کے بعد یہ عظیم الشان مسجد توڑ پھوڑ کر گرجا گھر میں تبدیل کر دی گئی، لیکن دست بردِ زمانہ سے اس کے جو حصے باقی رہ گئے ہیں وہ آج (اپنی تعمیر کے بارہ سو سال بعد) بھی اتنے باعظمت، پُرشکوہ اور خوبصورت ہیں کہ انھیں دیکھ کر دیدہ و دل کو انتہائی طمانیت محسوس ہوتی ہے اور اندلس (ہسپانیہ) میں مسلمانوں کے شان دار ماضی کی یاد تازہ ہو جاتی ہے۔ لیکن مقامِ عبرت ہے کہ "ماضیِ بعید میں اس مسجد میں جہاں کبھی صاف و شفاف قالین کی صفیں بچھی رہتی ہوں گی وہاں اب سیاح نیکر پہنے جوتوں سمیت مسجد کی زمین پر دندناتے گھومتے ہیں" (ایضاً، ص ۲۲۳)۔

ہسپانیہ کا آخری شہر جس کی اس سفر کے دوران اطہر صدیقی نے سیر کی وہ اشبیلیہ (Sevilla) تھا۔ غرناطہ اور قرطبہ کی طرح یہ شہر بھی مسلمانوں نے آٹھویں صدی عیسوی کے اوائل (۷۱۳ء) میں فتح کر لیا تھا اور وہاں اسلامی سلطنت کی بنیاد ڈالی تھی جو تقریباً

ساڑھے پانچ سو سال تک قائم رہی۔ بعد ؛ اس شہر میں بھی عیسائیوں نے مسجدوں کو گرجا گھروں میں تبدیل کر دیا، لیکن ان میناروں سے جو آج بھی باقی ہیں مساجد کے آثار کا پتا چلتا ہے۔ اشبیلیہ کا سب سے بڑا گرجا گھر اشبیلیہ کی سب سے بڑی مسجد کو توڑ کر بنایا گیا ہے جس کا "خاصا بڑا اور بے حد خوبصورت" گیٹ آج بھی وہاں نصب ہے۔ اس مسجد کا مینار جواب بھی موجود ہے 'ہیرالڈ ٹاور' کہلاتا ہے۔ یہ تمام تفصیلات اطہر صاحب کے سفرنامۂ اندلس میں دیکھی جا سکتی ہیں۔ اشبیلیہ کے ان تاریخی آثار اور دیگر قابلِ دید مقامات کی سیر کے بعد اطہر صاحب نے ہسپانیہ/ اندلس (اسپین) کو خیر باد کہا اور "وہاں کی حسین یادوں کو ذہن میں محفوظ کر کے اور یاد کر کے خوش ہوتے رہے۔" (ص ۲۳۵)۔

'نشاطِ آبلہ پائی' کے تمام سفرنامے اپنے اجزائے ترکیبی اور مواد کے ٹریٹمنٹ کے لحاظ سے نہایت مرتب و مربوط (Structured and coherent) تو ہیں ہی، اپنی متنوع ادبی اور فنی خوبیوں کے اعتبار سے بھی یہ بے حد اہمیت کے حامل ہیں۔ ان سفرناموں کی سب سے اہم خوبی ان کی حقیقت نگاری ہے۔ مصنف نے اپنی آنکھوں سے جو دیکھا اور جیسا محسوس کیا وہی بیان کر دیا ہے۔ اس میں نہ تعلّی ہے، نہ مبالغہ آمیزی اور نہ افسانہ طرازی۔ ہر جگہ راست بیانیہ سے کام لیا گیا ہے اور استعاراتی، علامتی یا تمثیلی انداز کہیں بھی اختیار نہیں کیا گیا ہے۔ عبارت کی رنگینی اور مغلق الفاظ و تراکیب کے استعمال سے بھی مصنف نے گریز کیا ہے۔ بہ حیثیتِ مجموعی مصنف کا اسلوب اور طرزِ بیان سادہ، سہل اور سلیس ہے۔ زیرِ تذکرہ سفرناموں میں منظر نگاری اور مرقع نگاری کے بھی بہت اچھوتے نمونے دیکھنے کو ملتے ہیں۔ بعض مناظر کی مصنف نے اتنی حقیقی، سچی اور خوبصورت تصویر کشی کی ہے کہ یہ محسوس ہوتا ہے گویا قاری بھی مصنف کے ساتھ شریکِ سفر ہے اور اس کی نظریں صفحۂ قرطاس پر نہیں بلکہ اصل منظر کو بہ نفسِ نفیس دیکھ رہی ہیں۔ ان کے علاوہ کردار نگاری بھی ان سفرناموں کی ایک نمایاں خصوصیت ہے۔ دورانِ سفر جن شخصیات نے مصنف کو متاثر کیا ان کی سیرت و اخلاق کے اوصاف بیان کرنے میں ذرا بھی بخل سے کام نہیں لیا گیا ہے اور ان کی تعریف و توصیف دل کھول کر کی گئی ہے۔ علاوہ ازیں جزئیات نگاری بھی ان سفرناموں کا ایک قابلِ ذکر وصف ہے۔ مصنف نے دورانِ سفر شب و روز کے احوال و واقعات بیان کرتے وقت بعض چھوٹی چھوٹی باتوں کا بھی ذکر کیا ہے جنھیں اکثر

نظر انداز کر دیا جاتا ہے۔ اس سے مصنف کے گہرے مشاہدے، دقتِ نظر اور ژرف بینی کا پتا چلتا ہے۔

بہ حیثیتِ مجموعی 'نشاطِ آبلہ پائی' سفرناموں کا ایک ایسا مجموعہ ہے جس کے ایک سفرنامے کو پڑھنے کے بعد دوسرے سفرناموں کو بھی پڑھنے کے لیے دل بے چین ہو جاتا ہے اور ان تمام مقامات کی سیر کے لیے (جن کا ذکر ان سفرناموں میں کیا گیا ہے) دل میں بے حد اشتیاق پیدا ہو جاتا ہے۔ ایک اچھے سفرنامے کی یہی پہچان ہوتی ہے اور اس میں کوئی شک نہیں کہ پروفیسر اطہر صدیقی ایک اچھے سفرنامہ نگار ہیں۔

جاتے جاتے

- ایک مطالعہ

یوسف ناظم اردو کے ان بزرگ ترین ادیبوں میں ہیں جو نہ تو پڑھتے پڑھتے تھکتے ہیں اور نہ لکھتے لکھتے۔ جس طرح ان کا مطالعہ نہایت اَپ ڈیٹ رہتا ہے، اسی طرح ان کا قلم بھی ہمیشہ رواں دواں اور چاق و چوبند نظر آتا ہے۔ عمر کی اس منزل میں بھی، جب کہ انسان گوشہ گزیں ہو جاتا ہے، یوسف ناظم نے قلم کو ہاتھ سے نہیں رکھا ہے اور اب بھی ان کے اندر نہ صرف پڑھنے کا بلکہ لکھنے کا بھی حوصلہ ہے جس کا بین ثبوت ان کی تازہ ترین تصنیف 'جاتے جاتے' (دہلی: تخلیق کار پبلشرز، ۲۰۰۸ء) کی اشاعت ہے۔

طنز و مزاح نگار کی حیثیت سے یوسف ناظم کسی تعارف کے محتاج نہیں۔ وہ ہمارے عہد کے اردو کے چوٹی کے مزاح نگاروں میں شمار کیے جاتے ہیں۔ وہ گذشتہ نصف صدی سے زیادہ عرصے سے لکھتے آرہے ہیں اور کبھی آنکھوں سے اوجھل نہیں ہوئے۔ ڈیڑھ دو سال قبل جب ان کے طنزیہ و مزاحیہ مضامین کا گراں قدر مجموعہ 'ایک کتاب اور...' کے نام سے منظرِ عام پر آیا تو میں نے انھیں لکھا کہ خدا کرے 'ایک کتاب اور...' کے بعد آپ کی ایک کتاب اور آئے، پھر ایک کتاب اور آئے اور یہ سلسلہ یوں ہی جاری رہے۔

چند روز قبل جب انھوں نے از راہِ عنایت 'جاتے جاتے' کا ایک نسخہ مجھے ارسال کیا تو میری خوشی کی کوئی انتہا نہ رہی کیوں کہ اس سے مجھے اس بات کا پختہ یقین ہو گیا کہ ان کا قلم اب بھی متحرک اور ذہن زرخیز ہے، اور خرابیِ صحت اور پیرانہ سالی کے باوصف انھیں کلِ انشائی گفتار پر وہی قدرت حاصل ہے۔ لیکن اس کتاب کے نام نے مجھے افسردگی اور حزن و ملال کی کیفیت سے دوچار کر دیا۔ خدا کا شکر ہے کہ کتاب کے مطالعے کے وقت ایسا کچھ بھی

محسوس نہیں ہوا گویا "تبسم برلب اوست"۔

'جاتے جاتے' یوسف ناظم کے چھوٹے بڑے بائیس طنزیہ و مزاحیہ مضامین کا مجموعہ ہے۔ شروع میں ان کا لکھا ہوا "ایک معتدل اور متناسب الاعضا پیش لفظ" بھی شامل ہے۔ ایک اچھا اور کامیاب مزاح نگار ہر بات میں مزاح کا پہلو ڈھونڈ نکالتا ہے اور اپنی شوخیِ طبع، شگفتگیِ مزاج اور حسنِ مزاح سے سیدھی سادی بات کو بھی نہایت دلچسپ اور پُر لطف بنا دیتا ہے جس میں کبھی کبھی طنز کا عنصر بھی شامل ہو جاتا ہے۔ متذکرہ پیش لفظ میں انھوں نے اپنے ہی نام "یوسف" کی "ی" یا "ے" سے متعلق کیسی پُر مزاح باریکی پیدا کی ہے۔ زبان و مسائلِ زبان سے پیشہ ورانہ دلچسپی رکھنے کے باوجود میرے ذہن میں کبھی یہ بات نہ آئی کہ لفظ یوسف میں پہلا حرف چھوٹی "ی" ہے یا بڑی "ے" کیوں کہ ابتدائی حالت میں ماقبلِ واؤ واقع ہونے پر مذکورہ دونوں حروف کی ترکیبی شکلیں یکساں ہیئت اختیار کر لیتی ہیں جیسا کہ لفظِ یوسف میں دیکھا جا سکتا ہے، لہٰذا یہ کہنا انتہائی مشکل ہے کہ "یوسف" میں واؤ سے قبل چھوٹی "ی" کی ترکیبی شکل استعمال ہوئی ہے یا بڑی "ے" کی۔ ایک مزاح نگار اس لسانی باریکی پر کس طرح غور کرتا ہے، ذرا ملاحظہ فرمائیں:

> "خاکسار کا اصلی نام یوسف چھوٹی یعنی چڑیا کی طرح سر جھکائے بیٹھی ہوئی "ی" سے نہیں ہے بلکہ عہدِ غالب کے قبل حسین خاں کے ورثا میں سے کسی شاہانہ مزاج کے وارث کی طرح لیٹی ہوئی بڑی "ے" سے ہے۔" ('جاتے جاتے'، ص ۹ و ۱۰)

طنز و مزاح کو ہمارے نقاد ایک نہایت ہلکی پھلکی، آسان اور سہل الحصول ادبی صنف سمجھتے رہے ہیں، لیکن یوسف ناظم کی اس بارے میں رائے بالکل مختلف ہے۔ ان کے نزدیک "یہ وہ جادو ہے جو سر چڑھ کر بولتا ہے اور بعض صورتوں میں سر کے اوپر سے بھی گزر جاتا ہے۔ یہ قطرے کے گہر بننے کا عمل ہوتا ہے" ('ایک کتاب اور...'، ص ۹)۔ ان کا یہ بھی خیال ہے کہ "دوسری اصنافِ ادب میں شرائط ہی شرائط نافذ ہیں جب کہ مزاح کے لیے صرف ایک شرط ہے کہ وہ مزاح ہو، اور یہ ایک شرط بھی کتنی کڑی شرط ہے" (ایضاً)۔ یوسف ناظم مزاح نگاری کو "ایک خوشگوار، مستقل، مستحکم اور مہذب اسلوبِ نگارش" تسلیم کرتے ہیں (ایضاً)۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ مزاح نگاری ادب کی ایک مستقل و مستحکم صنف ہے، لیکن

خود ان کی مزاح نگاری ایک خوشگوار اور مہذب اسلوب نگارش کا بہترین نمونہ پیش کرتی ہے۔اس کے علاوہ شوخی گفتار، خوش طبعی، شگفتگی اور زندہ دلی بھی ان کے مزاح کے اسلوب کی نمایاں خصوصیات ہیں۔

یوسف ناظم کے اسلوب کی بہتوں نے تقلید کرنا چاہی۔ مشفق خواجہ جو خود ایک اعلیٰ پایے کے مزاح نگار تھے یوسف ناظم کی "پیروی" میں نثر لکھنے کی آرزو رکھتے تھے، لیکن عمر نے وفا نہ کی۔ انھوں نے یوسف ناظم کو ایک موقع پر لکھا تھا کہ "آپ کی تقلید میں نثر لکھنے سے بوڑھا بھی جوان دکھائی دیتا ہے..." (بہ حوالہ 'جاتے جاتے'، ص ۷۹)۔

'جاتے جاتے' کے مضامین روزمرہ کی زندگی کے احوال و واقعات اور مشاہدات و تجربات کو سامنے رکھ کر لکھے گئے ہیں۔ یوسف ناظم عام زندگی کی جزئیات کو لے کر ان میں ظرافت کا رنگ اس طرح پیدا کرتے ہیں کہ وہ جزئیات سب کے لیے دلچسپی اور تفریح کا باعث بن جاتی ہیں اور انھیں پڑھ کر قاری ہنسنے یا مسکرانے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ لیکن یوسف ناظم محض 'مزاح برائے مزاح' کے قائل نہیں۔ ان کے مزاح میں اکثر گہرا طنز بھی پایا جاتا ہے جو قاری کو کچھ سوچنے پر بھی مجبور کر دیتا ہے۔

یوسف ناظم نے روایتی موضوعات اور کرداروں کے علی الرغم اپنے طنز و مزاح کی بنیاد انسانی رویوں (Human behaviour) پر رکھی ہے۔ انھیں رویوں میں جب وہ کوئی مضحک پہلو ڈھونڈ لیتے ہیں تو مزاح معرض وجود میں آتا ہے۔ بعض انسانی رویوں سے فن کار کے دل میں غصہ، جھلاہٹ یا برہمی پیدا ہوتی ہے جو طنز کا باعث بن جاتی ہے کیوں کہ ان کیفیات کا راست اظہار مناسب خیال نہیں کیا جاتا اور نہ ہی یہ مہذب معاشرے میں ممکن ہے۔ مزاح (جسے ظرافت بھی کہتے ہیں) میں ہنسوڑپن اور تفنن طبع کا عنصر غالب رہتا ہے اور اس کا مقصد محض تفریح یا ہنسنا ہنسانا ہوتا ہے، لیکن طنز کے پیچھے کوئی نہ کوئی حقیقت یا سچائی چھپی ہوتی ہے جو برملا یا کھلم کھلا بیان نہیں کی جاسکتی۔ اسی لیے طنز کا سہارا لیا جاتا ہے۔ طنز اور مزاح دونوں وہاں گھل مل جاتے ہیں جب ہنسی ہنسی میں کوئی تلخ حقیقت بیان کر دی جاتی ہے یا کوئی گہری اور چبھتی ہوئی بات کہہ دی جاتی ہے جو راست یا سادہ اسلوب میں نہیں کہی جاسکتی۔

انسانی رویوں کے علی الرغم طنز و مزاح کی بنیاد مظاہر (Phenomena) پر بھی رکھی جا سکتی ہے، جیسے کہ فطری، سماجی اور سائنسی مظاہر۔ رشید احمد صدیقی کے طنز و مزاح کے محرکات انسانی رویوں کے علاوہ فطری اور سماجی مظاہر بھی ہیں، مثلاً ارہر کا کھیت، عدالت، تحریک نان کو اپریشن، سردی ("کرسمس کا زمانہ تھا جب انگریز کیک اور ہندوستانی سردی کھاتا ہے"۔)، برسات، یکہ، ٹائیفائڈ، وغیرہ۔ اسی طرح اکبرؔ الٰہ آبادی کے طنز و ظرافت کو انسانی رویوں کے علاوہ سماجی اور سائنسی مظاہر نے بھی جلا بخشی ہے، مثلاً جدید تعلیم، بے پردگی، ووٹ، ڈنر، کونسل، ہوٹل، پارک، ریل، انجن، موٹر، ایروپلین، وغیرہ۔

یوسف ناظم نے 'جاتے جاتے' میں انسانی رویوں کا بڑا گہرا مطالعہ اور مشاہدہ پیش کیا ہے۔ یہاں وہ مزاح نگار سے زیادہ ماہرِ نفسیات نظر آتے ہیں، لیکن طنز کے نشتر لگانا نہیں بھولتے۔ رشید حسن خاں مرحوم کا خاکہ لکھتے وقت انھیں دہلی یونیورسٹی کے شعبۂ اردو کے ایک ایسے شخص کا رویہ یاد آ گیا جس سے انھوں نے خاں صاحب کا پتا پوچھ لیا تھا، چنانچہ وہ لکھتے ہیں:

> "میں ایک مرتبہ مرحوم سے ملاقات کی غرض سے دلی یونیورسٹی گیا اور اس یادگار جامعہ کے شعبۂ اردو میں پہنچ کر میں نے جن صاحب سے رشید حسن خاں کا پتا اور ٹھکانا دریافت کرنے کی جرأت کی ان صاحب کی طبعِ نازک پر، کہ وہ علم کے نہیں، اپنے گریڈ کے بوجھ تلے دبے تھے، بار گزرا کیوں کہ رشید حسن خاں موصوف کے ہم منصب نہیں تھے۔ موصوف کے اس اندازِ بیان سے ان کے دوسرے رفقائے کار کے بارے میں میرے دل میں کوئی بدگمانی نہیں پیدا ہوئی لیکن مجھ پر یہ حقیقت منکشف ہوگئی کہ ذہانت اور ذہنیت میں کتنا فرق ہے۔" ('جاتے جاتے'، ص ۴۳)

ایک سرجن کا اپنے زیرِ نشتر مریض کے ساتھ کیسا رویہ ہوتا ہے اور وہ مریض اس سرجن کے ساتھ کس طرح پیش آتا ہے یہ یوسف ناظم کے ایک مضمون "گردے جائیداد منقولہ ہیں" میں ملاحظہ فرمائیں:

> "ویسے سرکاری دواخانوں میں بھی ایسے ماہرِ فن سرجن موجود ہیں جو آپریشن تو چند کسی اور عضوِ جسمانی کا کرتے ہیں لیکن آپریشن کے دوران زیرِ نشتر رہنے

والے مریض کے دو گردوں میں سے ایک گروہ اپنے اغراض ومقاصد کے لیے حاصل کر لیتے ہیں، اور مریض کو اس سرقے کا علم اس وقت ہوتا ہے جب اس کی سانس اکھڑنے لگتی ہے۔ کہا جاتا ہے کہ کئی سارق سرجن لاتعداد گردوں پر ہاتھ صاف کر چکے ہیں... گردوں کی چوری بھی بہتوں کی نظروں کے سامنے ہوتی ہے لیکن دیکھتا صرف سرجن ہے۔ مریض تو دوا کے زیرِ اثر غنودگی میں ہوتا ہے۔ اس آپریشن کے کامیاب ہو جانے کی خوش خبری پر اس کی باچھیں کھل جاتی ہیں اور وہ ڈاکٹر کی فیس کے علاوہ بھی کچھ نذرانہ بخوشی پیش کرنے میں پس وپیش نہیں کرتا۔ آدمی کے جسم میں یہی ایک عضو ہے جو قابلِ فروخت ہے۔" (ایضاً، ص ۳۶)۔

زیرِ تذکرہ کتاب میں کچھ اچھوتے موضوعات پر بھی طنزیہ ومزاحیہ مضامین ملتے ہیں، جن کی طرف دوسرے مزاح نگاروں نے شاید بہت کم یا بالکل توجہ نہیں دی ہے، مثلاً پالتو جانور، پرندے، شیر، کتے، کوئل، چکور، پھل پھول، وغیرہ۔ ان تمام مخلوقات اور اشیا میں یوسف ناظم نے انسانی زندگی اور طرزِ معاشرت کے حوالے سے کوئی نہ کوئی مضحک پہلو ضرور پیدا کیا ہے، جس میں طنز بھی چھپا ہوا ہے۔ انگریز قوم کا کتوں کے ساتھ جو رویہ ہوتا ہے اسے یوسف ناظم نے یوں قلم بند کیا ہے:

"انگریز قوم نے اپنے معاشرے میں کتوں کو بھی اعلا مقام دے رکھا ہے۔ یہ بھی ان کی حسِ مزاح کا شاخسانہ ہے۔ وہ لوگ کتوں کو بھی اعضائے قوم ہی مانتے ہیں اور خاص طور پر وہاں کی خواتین تو ان کی اتنی دلدادہ ہوتی ہیں کہ کسی کی گود بھی کتے سے خالی نہیں پائی جاتی۔ خود کتوں نے بھی مہذب اور متمدن ہونے میں کوئی کسر نہیں چھوڑی ہے۔ ان کے گلے میں کوئی چرمی پٹہ یا رنگین سوقاف ہو یا نہ ہو، وہ پارکوں میں ٹہلتے ہوئے کوئی نازیبا حرکت نہیں کرتے۔ کسی بھی ہم جنس کو اگر دیکھتے بھی ہیں تو صرف دیکھتے ہیں۔ بدنیتی پر مائل نہیں ہوتے... ہم تو انگریز قوم کی کتوں سے والہانہ محبت کے قائل ہیں۔ ان کے یہاں کتوں سے بغل گیر ہونا یا ان سے بوس وکنار کے مراسم رکھنا کوئی معیوب فعل نہیں بلکہ اگر ان میں مراسم اتنے شدید اور بے محابانہ ہوں تو اسے پسماندگی سمجھا جاتا ہے۔" (ایضاً، ص ۳۲، ۳۳)

جب تک کہ فن کار کے مزاج میں شگفتگی، خوش طبعی اور زندہ دلی؛ اور گفتار میں شوخی و گل افشانی نہ ہو مزاح نہیں پیدا ہو سکتا۔ لیکن مزاح کی تخلیق میں زبان کا بھی غیر معمولی رول ہوتا ہے۔ زبان کے ہی الٹ پھیر اور زبان کے ہی تخلیقی، انوکھے اور نادر استعمال سے مزاح معرضِ وجود میں آتا ہے۔ زبان کا تخلیقی استعمال زبان کے عام استعمال سے مختلف ہوتا ہے۔ یہ زبان کا وہ استعمال ہے جس کی طرف عام آدمی کا ذہن نہیں جاتا۔ اسے زبان کے استعمال میں ندرت، جدت اور انوکھے پن سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ ایسی زبان فن کار کی طباعی اور اکثر زبان کے مقررہ 'نارم' (Norm) سے انحراف کے نتیجے میں ظہور پذیر ہوتی ہے۔ فن کار زبان کی تخلیقیت کے لیے جن لسانی حربوں (Tools) کا استعمال کرتا ہے ان میں ایہام، رعایتِ لفظی، مناسبتِ لفظی، تضاد، قافیہ بندی، تجنیسِ صوتی وغیرہ کافی اہم ہیں۔ یوسف ناظم ایک زندہ دل، خوش طبع اور شگفتہ مزاج فن کار ہونے کے ساتھ ساتھ زبان کے تخلیقی استعمال پر بھی کامل قدرت رکھتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اُن کی طنزیہ و مزاحیہ تحریریں فنی اعتبار سے اعلیٰ معیار کی حامل ہیں جن سے کوئی بھی ادبی مورخ صرفِ نظر نہیں کر سکتا۔

(یوسف ناظم [۱۹۲۱ تا ۲۰۰۹ء] کی زندگی میں لکھا گیا اور ماہنامہ 'اخبارِ اردو' (اسلام آباد)، جلد ۲۵، شمارہ ۷، بابت جولائی ۲۰۰۸ء میں شائع ہوا۔ مکرر اشاعت: روزنامہ 'ہمارا سماج' (دہلی)، جلد ۱، شمارہ ۳۵۵، بابت ۱۰ ارتمبر ۲۰۰۸ء)۔

فہرست کتب

20889	تنقید کی جمالیات (تنقید کی اصطلاح، بنیادیں، متعلقات) (جلد:1)	پروفیسر عتیق اللہ	995
20890	تنقید کی جمالیات (مغربی شعریات: مراحل ومدارج) (جلد:2)	پروفیسر عتیق اللہ	1095
20891	تنقید کی جمالیات (مشرقی شعریات اور اردو تنقید کا ارتقا) (جلد:3)	پروفیسر عتیق اللہ	1395
20892	تنقید کی جمالیات (مارکسیت، نو مارکسیت، ترقی پسندی) (جلد:4)	پروفیسر عتیق اللہ	995
20893	تنقید کی جمالیات (جدیدیت، مابعد جدیدیت) (جلد:5)	پروفیسر عتیق اللہ	1095
20894	تنقید کی جمالیات (ساختیات، پس ساختیات) (جلد:6)	پروفیسر عتیق اللہ	995
20895	تنقید کی جمالیات (رجحانات و تحریکات) (جلد:7)	پروفیسر عتیق اللہ	995
20896	تنقید کی جمالیات (تصورات) (جلد:8)	پروفیسر عتیق اللہ	1095
20897	تنقید کی جمالیات (ادب و تنقید کے مسائل) (جلد:9)	پروفیسر عتیق اللہ	995
20898	تنقید کی جمالیات (اضافی تنقید، ادبی اصناف کا تنقیدی مطالعہ) (جلد:10)	پروفیسر عتیق اللہ	1195
19981	تاریخ ادب اردو ۱۷۰۰ء تک (جلد اول)	گیان چند جین، سیدہ جعفر	995
19982	تاریخ ادب اردو ۱۷۰۰ء تک (جلد دوم)	گیان چند جین، سیدہ جعفر	1095
19983	تاریخ ادب اردو ۱۷۰۰ء تک (جلد سوم)	گیان چند جین، سیدہ جعفر	995
19984	تاریخ ادب اردو ۱۷۰۰ء تک (جلد چہارم)	گیان چند جین، سیدہ جعفر	850
19985	تاریخ ادب اردو ۱۷۰۰ء تک (جلد پنجم)	گیان چند جین، سیدہ جعفر	895
20433	عام لسانیات	پروفیسر گیان چند جین	1995

نمبر	کتاب	مصنف	قیمت
20846	اردو کی نثری داستانیں	ڈاکٹر گیان چند جین	1595
20710	لسانی جائزے	ڈاکٹر گیان چند جین	640
20848	لسانی رشتے	ڈاکٹر گیان چند جین	650
20887	لسانی مطالعے	ڈاکٹر گیان چند جین	695
20738	مقدمے اور تبصرے	پروفیسر گیان چند جین	450
20845	اردو کا اپنا عروض	ڈاکٹر گیان چند جین	350
20847	ادبی اصناف	ڈاکٹر گیان چند جین	450
20737	توضیحی لسانیات: ایک تعارف	ایچ۔ اے۔ گلیسن	1395
20888	اردو میں لسانی تحقیق	پروفیسر عبدالستار دلوی	1095
21039	ادبی اور لسانی تحقیق	پروفیسر عبدالستار دلوی	1150
20941	لسانی تشکیلات اور نئی نظم	تحقیق و تجرید: غضنفر بہاروی	695
20900	زبان اور قواعد	رشید حسن خان	995
16748	دکن میں اردو	نصیر الدین ہاشمی	1995
4949	لکھنؤ کا دبستان شاعری۔ جلد اول	ڈاکٹر ابواللیث صدیقی	850
4950	لکھنؤ کا دبستان شاعری۔ جلد دوم	ڈاکٹر ابواللیث صدیقی	1095
3797	دہلی کا دبستان شاعری	ڈاکٹر نور الحسن ہاشمی	995
3908	تاریخ ادب اردو	رام بابو سکسینہ	1150
20903	فسانۂ عجائب	رجب علی بیگ سرور	650
20809	شرح دیوان غالب (اردو)	ڈاکٹر قاضی سعید الدین احمد علیگ	995
20708	انیسویں صدی کی علمی، ادبی اور تہذیبی روایت	مرتبہ: پروفیسر نذیر احمد	995
9299	اردو میں مختصر افسانہ نگاری کی تنقید	ڈاکٹر پروین اظہر	295
17465	منٹو اور مزاح	ڈاکٹر اشفاق احمد ورک	1295
17493	راجندر سنگھ بیدی (شخصیت اور فن)	جگدیش چندر ودھاون	1295
18101	گوپی چند نارنگ (حیات و خدمات)	ڈاکٹر محمد حامد علی خاں	1495
6531	اردو نثر کی داستان	ڈاکٹر طیبہ خاتون	795
14703	اردو شاعری کی داستان	ڈاکٹر محمد امین خاور	710

20340	اُردو غزل	ڈاکٹر یوسف حسین خاں	1995
6511	زبان و ادب	پروفیسر حبیب اللہ غضنفر	495
16100	اردو ناول کا ارتقاء	ڈاکٹر اسلم آزاد	850
16097	اردو انشائیہ کا ارتقاء	ڈاکٹر نصیر احمد خان	995
19758	انشائیہ اور انشائیے	پروفیسر سید محمد حسنین	995
16099	اردو افسانہ فکری وفنی مباحث	ڈاکٹر فقیر حسین	1050
16102	غالب اور عہدِ غالب نئی نسل کی نظر میں	ڈاکٹر رضا حیدر	850
9107	مثنوی سحر البیان۔ شعری داستانوں کا ارتقاء	میر حسن دہلوی	525
9259	قدیم لکھنؤ۔ مشرقی تمدن کا آخری نمونہ	عبدالحلیم شرر	550
14216	باغ و بہار۔ قصہ چہار درویش	میر امن دہلوی/مرتب: رانا خضر سلطان	360
5370	مضامینِ پطرس (گیارہ اضافہ شدہ مضامین کے ساتھ)	مرتب: رانا خضر سلطان	150
8768	انگریزی ادب کا تنقیدی جائزہ۔ 600ء سے تا حال	رانا خضر سلطان	600
9284	سخن دانِ فارس	مولانا محمد حسین آزاد	795
9285	قصصِ ہند	مولانا محمد حسین آزاد	250
9286	نیرنگِ خیال	مولانا محمد حسین آزاد	250
9283	آبِ حیات (مکمل متن)	مولانا محمد حسین آزاد	1295
9282	یادگارِ غالب	مولانا الطاف حسین حالی	950
17562	اقبال کامل	عبدالسلام ندوی	1150
17506	شعر الہند (حصہ اول)	عبدالسلام ندوی	1290
17507	شعر الہند (حصہ دوم)	عبدالسلام ندوی	1295
13333	مجموعہ مکاتیب غالب	پروفیسر نذیر احمد	1495
15563	حیاتِ شبلی	سید سلیمان ندویؒ	1650
18096	مکاتیبِ شبلی (حصہ اول)	سید سلیمان ندویؒ	995
18097	مکاتیبِ شبلی (حصہ دوم)	سید سلیمان ندویؒ	795
20709	ابن رشدؒ اور ابن خلدونؒ (مذہب، فلسفہ، سماجیات)	ڈاکٹر عبید اللہ فہد فلاحی	995

20815	سوانح عمری: مولانا جلال الدین رومیؒ (صاحب المثنوی)	قاضی تلمذ حسین	1095
9288	حیاتِ سعدی	مولانا الطاف حسین حالی	350
11655	یادگارِ حالی	صالحہ عابد حسین	350
8333	دیوانِ حالی	مولانا الطاف حسین حالی	450
8796	مسدسِ حالی	مولانا الطاف حسین حالی	295
8797	مقدمہ شعروشاعری	مولانا الطاف حسین حالی	295
19764	مارشل لاء سے مارشل لاء تک	سید نور احمد	1395
9260	ٹیگور کی بہترین نظمیں	مرتبہ: شیما مجید	995
8815	پاکستان کے تعلیمی مسائل	محمد اسلم خان نیازی	350
12424	تعلیم وتدریس کے بنیادی تقاضے	طارق محمود	595
13118	جدید تعلیم	طارق محمود	295
13119	تعلیم اور جمہوریت	تھیوڈر براملڈ/ طارق محمود	450
11714	اشاراتِ تعلیم (برائے اساتذہ)	آسٹن	1250
3150	ابتدائی لائبریری سائنس	رانا سلطان محمود	250
9108	فنِ تحقیق	رانا سلطان محمود	450
10473	حیاتِ جاوید۔جلد اول	مولانا الطاف حسین حالی	850
10474	حیاتِ جاوید۔جلد دوم	مولانا الطاف حسین حالی	900
20378	اُردو صحافت آزادی کے بعد	ڈاکٹر افضل مصباحی	995
20379	اُردو صحافت کا تحقیقی وتنقیدی جائزہ (اکیسویں صدی میں)	محمد مصطفیٰ علی سروری	480
20382	عبدالرزاق ملیح آبادی اور اُردو صحافت	ساجد ذکی فہمی	650
20380	آجکل اور صحافت	محبوب الرحمٰن فاروقی، محمد کاظم	550
20381	اُردو صحافت 1960 تا حال	ڈاکٹر محمد ابوذر	550
17345	اردو صحافت کا ارتقاء۔تاریخی۔فنی۔تکنیکی	معصوم مرادآبادی	560
17351	اردو صحافت۔زبان تکنیک۔تناظر	مشتاق صدف	995
16738	رہبر اخبار نویسی	سید اقبال قادری	1595

an artwork by ARTWORKS INTL
Kh. Afzal Kamal - 0320 - 4031556